

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Karen Kremer

**ANÁLISE DESCRITIVA DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE
VESTIRE GLI IGNUDI DE LUIGI PIRANDELLO**

Florianópolis

2012

Karen Kremer

**ANÁLISE DESCRITIVA DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE
VESTIRE GLI IGNUDI DE LUIGI PIRANDELLO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina apresentada como requisito para a obtenção do Grau de mestre em Estudos da Tradução.

Área de concentração: Teoria, crítica e história da tradução.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Romanelli

Florianópolis

2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Kremer, Karen

Análise descritiva das traduções brasileiras de Vestire
gli ignudi de Luigi Pirandello [dissertação] / Karen Kremer
; orientador, Sergio Romanelli - Florianópolis, SC, 2012.
293 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução teatral. 3. Análise
descritiva. 4. Vestire gli ignudi. 5. Luigi Pirandello. I.
Romanelli, Sergio. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.
III. Título.

Karen Kremer

**ANÁLISE DESCRITIVA DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE
VESTIRE GLI IGNUDI DE LUIGI PIRANDELLO**

Material apresentado para a obtenção do Título de “Mestre” pelo
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade
Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 20 de agosto de 2012.

Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sergio Romanelli
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^ª. Maria Teresa Arrigoni, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. José Roberto O’Shea, Dr.
DLLE/PGI - PGET
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^ª. Cecilia Casini, Dra.
Universidade de São Paulo

Ao meu mentor, por sua orientação
constante e amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

A Deus, inteligência suprema, causa primária de todas as coisas, pela oportunidade da vida e dos estudos.

A toda minha família, por ter sempre me apoiado com muito amor e carinho, principalmente a meu pai, de quem herdei o amor pelos livros e a minha mãe pelo zelo constante.

A todos os amigos e colegas que em algum momento me apoiaram, me ouviram e me incentivaram durante todo o processo do mestrado, principalmente aos amigos da Cia de Teatro Vanguarda, do CIB, da SOL e da PGET, especialmente Débora, Hanna, Vanessa, LÍlian, Thaís, Lise e Ana Paula.

Às minhas amigas Rocio e Cris, pelo apoio constante, apesar da distância.

Ao amigo Ivo Müller, pela contribuição com material, pelo incentivo e por ter possibilitado meu encontro com o Grupo TAPA e seu diretor.

A Eduardo Tolentino de Araújo, diretor do Grupo TAPA de São Paulo, por sua gentil contribuição com informações importantes.

Ao professor orientador Sergio Romanelli, por sua atenção, gentileza, orientação segura e trabalho cuidadoso.

Aos professores José Roberto O'Shea e Maria Teresa Arrigoni, pelo grande auxílio que prestaram na qualificação, oferecendo sugestões preciosas e por terem aceitado continuar participando da banca da defesa.

À professora Cecilia Casini, por ter aceitado gentilmente vir da USP para completar a banca da defesa.

Ao Fernando, da secretaria da PGET, por ter sempre atendido prontamente e com seu senso de humor inesquecível.

À Universidade Federal de Santa Catarina e a PGET, por ter aberto as portas para meu retorno à vida acadêmica após tantos anos.

Io, se Dio mi assiste, non scriverò mai né commedie, né drammi. Il teatro – non l'opera d'arte, ben inteso – il teatro è per me, quel che è la vignetta rispetto al libro che essa vuole illustrare, o quel che ogni traduzione è di fronte all'originale: una riproduzione che per forza, o guasta o diminuisce.

PIRANDELLO

RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise descritiva de duas traduções para o português do texto teatral *Vestire gli ignudi*, de Luigi Pirandello. A primeira tradução analisada é a de Ruggero Jacobbi, de 1958, publicada em 1966. A segunda é de Millôr Fernandes, publicada em 2007. As traduções analisadas são aqui consideradas como obras originais e não são vistas de modo isolado, mas inseridas em um contexto histórico, linguístico, literário e teatral. São analisadas dessa forma, dentro da teoria dos polissistemas e dos estudos descritivos da tradução. Para a realização da análise, a autora criou um método próprio de numeração específico para dramaturgia, o qual mostrou-se eficiente e prático. A metodologia utilizada para a análise descritiva baseou-se principalmente no modelo contextual e descritivo de José Lambert, auxiliada pela teoria dos polissistemas de Even-Zohar e pela série de concretizações de Pavis. Seguindo os preceitos de Lambert, o estudo teve início a partir de dados preliminares, onde já se percebe que tanto Millôr Fernandes quanto Ruggero Jacobbi pertenceram ao centro de seus sistemas. Em seguida, veio a análise da macroestrutura, de onde partiram hipóteses para a análise da microestrutura. Os quadros de ocorrência de macroestrutura e de microestrutura encontram-se nos apêndices. Foi a partir deles que o texto da análise foi desenvolvido, porém nem tudo o que está nos apêndices está no corpo do texto, sendo recomendável a leitura. As duas traduções analisadas são de agradável leitura e passíveis de encenação. De modo geral, Millôr Fernandes apresenta um texto mais direto, claro e com tendência de domesticação, aproximando o texto à cultura de chegada, entretanto, às vezes, usa de acréscimos ou mesmo estrangeirização. Consideramos que não é possível enquadrá-lo em um esquema rígido de estratégia tradutória, nos parece bastante flexível, fazendo escolhas pontuais dentro de sua dinâmica. Ruggero Jacobbi, por sua vez, apresenta muito mais acréscimos, geralmente literários, afastando o texto do propósito de encenação e agradando o público leitor. Apresenta, também, uma tendência estrangeirizante, com termos estrangeiros ou pouco usuais no Brasil de hoje, e uma tendência a diminuir ambiguidades do texto. Além disso, surgiu uma hipótese não confirmada de que sua tradução tenha sido realizada a partir de uma tradução francesa, tal fato explicaria o uso de termos em francês, acréscimos, e maior distância semântica em relação à T0.

Palavras-chave: Tradução teatral, Análise descritiva, *Vestire gli ignudi*, Luigi Pirandello.

ABSTRACT

*This dissertation proposes a descriptive analysis of two translations into Portuguese of the theatrical text *Vestire gli ignudi*, of Luigi Pirandello. The first translation analyzed is Ruggero Jacobbi's, from 1958, published in 1966. The second one is Millôr Fernandes's, published in 2007. The translations analyzed are considered original works and are not seen isolated, but placed in a historical, linguistic, literary and theatrical context. This way they are analyzed, within the polysystems theory and the descriptive studies of translation. To perform the analysis, the author created a numbering method specific for dramaturgy, which proved to be efficient and practical. The methodology used for descriptive analysis was mainly based on contextual and descriptive model from Joseph Lambert, assisted by the polysystems theory of Even-Zohar and by the series of Pavis concretizations. Following the precepts of Lambert, the study started from preliminary data, where it is noticed that both Millôr Fernandes and Ruggero Jacobbi belonged to the center of their systems. Then, the macrostructure was analyzed, from where assumptions for microstructure analysis emerged. The tables with macrostructure and microstructure occurrence are given in the appendix. The text of the analysis was developed from those tables, but not everything from the appendix is in the text, being the reading recommended. Both translations analyzed are enjoyable reads and capable of staging. Overall, Millôr Fernandes presents a more direct text, clear and with a trend of domestication, bringing the text closer to the culture of arrival, however, sometimes uses additions or foreignization. We believe that it is not possible to fit it in a rigid translational strategy, it seems quite flexible, making specific choices within the dynamic. Ruggero Jacobbi, in turn, presents more additions, usually literary, separating the text from the purpose of staging and pleasing the readership. It also presents a foreignization tendency with foreign terms or unusual terms in Brazil today, and a tendency to reduce ambiguities in the text. In addition, there was an unconfirmed hypothesis that the translation has been made from a French translation, this fact would explain the use of terms in French, additions, and larger semantic distance in relation to T0.*

Keywords: *Theatrical translation, Descriptive Analysis, Vestire gli ignudi, Luigi Pirandello.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Esquema proposto por PAVIS (2008 ^a , p. 126)	83
Figura 2 – Imagem da capa do T1A.....	143
Figura 3 – Imagem da capa do T1B.....	143

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Títulos teatrais de Luigi Pirandello.....	34
Quadro 2 - Esquema (Lambert & Van Gorp 1985, p.43).....	80
Quadro 3 – Traduções de Ruggero Jacobbi.....	132
Quadro 4 – Nomes dos Personagens.....	146
Quadro 5 – Modelos estilísticos de entradas de personagens e rubricas em T1 e T2.....	150
Quadro 6 - Entradas 328 a 330.....	155
Quadro 7 - Exemplos de modificação de pontuação e de estrutura das frases.....	163
Quadro 8 – Entradas 62 a 65 em T1A, T1B e T0.....	164
Quadro 9 - Entradas 72 a 74 em T1A, T1B e T0.....	167
Quadro 10 - Entrada 75 em T1A, T1B e T0.....	168
Quadro 11 - Entradas 76 e 77 em T1A, T1B e T0.....	170
Quadro 12 - Entrada 79 em T1A, T1B e T0.....	171
Quadro 13 – Falas de Cantavalle com registro diferenciado em T1B em relação a T1A e T0.....	177
Quadro 14 – Cortes e acréscimos nas entradas dos personagens.....	205
Quadro 15 – Subdivisão de falas devido à rubrica.....	206
Quadro 16 – Quadro de inserção devido a erro de impressão.....	209
Quadro 17 – Cortes em rubricas em T1A e T1B.....	209
Quadro 18 – Cortes parciais em rubricas em T1A.....	210
Quadro 19 – Cortes parciais em rubricas em T1B.....	211
Quadro 20 – Acréscimos em rubricas em T1A e T1B.....	211
Quadro 21 – Modificações estruturais em rubricas.....	212
Quadro 22 – Acréscimos ao interno das falas dos personagens em T1A e T1B.....	212
Quadro 23 – Cortes ao interno das falas dos personagens em T1A e T1B.....	221
Quadro 24 – Cortes, acréscimos, especificações e substituições ao interno das falas dos personagens em T1A e T1B.....	222
Quadro 25 – Modificações estruturais nas frases em T1A e T1B.....	231
Quadro 26 – Modificações na pontuação das frases em T1A e T1B..	234
Quadro 27 – Ocorrências de microestrutura em rubricas em T1A, T1B e T0.....	239
Quadro 28 – Uso de registro formal ou informal.....	243
Quadro 29 – Expressões idiomáticas.....	244
Quadro 30 – Tempos verbais.....	249
Quadro 31 – Observância da gramática ou registro coloquial da fala.	254

Quadro 32 – Frases com livre tradução em T1A.....	257
Quadro 33 - Frases com livre tradução em T1B.....	266
Quadro 34- Frases com livre tradução em T1A e T1B.....	269
Quadro 35 – Mudança de sujeito.....	275
Quadro 36 – Uso de substantivos.....	275
Quadro 37 – Advérbios diferentes em T1A, T1B e T0.....	277
Quadro 38 – Uso do diminutivo.....	277
Quadro 39 – Uso dos opostos.....	278
Quadro 40- Ocorrência de repetições nas falas em T0.....	279
Quadro 41 - Ocorrência de repetições nas falas em T1A ou T1B.....	285

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Ocorrência de palavras nas citações dos dois primeiros quadros do apêndice A.....	237
Tabela 2 – Ocorrência de caracteres sem espaço nas citações dos dois primeiros quadros do apêndice A.....	237

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- T0 – Texto *Vestire gli ignudi* de Luigi Pirandello
T1A – Texto *Vestir os Nus* traduzido por Ruggero Jacobbi
T1B – Texto *Vestir os Nus* traduzido por Millôr Fernandes
MF – Millôr Fernandes
RJ – Ruggero Jacobbi

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	25
2	LUIGI PIRANDELLO E SEU PERCURSO INTELECTUAL. 29	
2.1	A DRAMATURGIA DE PIRANDELLO.....	33
2.1.1	O teatro de Pirandello na Itália	56
2.1.2	O desenvolvimento e a influência do teatro de Pirandello	
	no ocidente	57
2.1.2.1	Alemanha	59
2.1.2.1.1	<i>Die Nackten kleiden / Kleidet die Nackten.....</i>	<i>61</i>
2.1.2.2	Brasil	63
2.2	OUTROS GÊNEROS	70
3	ESTUDOS DA TRADUÇÃO.....	75
3.1	ESTUDOS DA TRADUÇÃO NO BRASIL.....	75
3.2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA ANÁLISE - A TEORIA DOS POLISSISTEMAS E OS ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO.....	77
3.3	TRADUÇÃO TEATRAL	83
3.4	HISTÓRICO DA TRADUÇÃO TEATRAL.....	88
3.4.1	Breve panorama da tradução teatral no Brasil.....	91
4	ANÁLISE DAS TRADUÇÕES E DE SEUS POLISSISTEMAS97	
4.1	O MUNDO E A ITÁLIA DE PIRANDELLO.....	97
4.1.1	O teatro na Itália nos anos 20.....	98
4.2	O TEATRO NO BRASIL NOS ÚLTIMOS CEM ANOS.....	101
4.2.1	O Teatro em São Paulo.....	111
4.2.1.1	O Teatro Municipal de São Paulo.....	115
4.2.2	O teatro no Rio de Janeiro.....	119
4.2.3	O teatro no nordeste.....	120
4.2.4	O teatro no Brasil nas décadas de 50 e 60.....	123
4.2.5	Ruggero Jacobbi - autor, diretor e tradutor.....	131
4.2.6	Millôr Fernandes - autor e tradutor	134
4.2.7	O Grupo TAPA.....	137
4.3	ANÁLISE DESCRITIVA DAS TRADUÇÕES.....	140
4.3.1	Análise preliminar.....	140
4.3.2	Análise da macroestrutura.....	149
4.3.3	Análise da microestrutura.....	164
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	189
	REFERÊNCIAS.....	197

APÊNDICE A – Quadros de ocorrências da macroestrutura.....	205
APÊNDICE B – Tabelas de ocorrências da macroestrutura.....	237
APÊNDICE C – Quadros de ocorrências da microestrutura.....	239
ANEXO A – Lista das obras traduzidas.....	289
ANEXO B - Lista dos livros publicados.....	293

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe a análise descritiva de duas traduções do texto teatral de Luigi Pirandello *Vestire gli ignudi*, sendo duas edições brasileiras publicadas com quarenta anos de distância, uma de 1966¹ e a outra de 2007. É relevante pensar que esses quarenta anos que separam as publicações implicam diferenças linguísticas e culturais cujas manifestações serão buscadas durante a análise, que será feita de acordo com a teoria dos polissistemas e com os Estudos Descritivos da Tradução. Dessa forma, o texto *original* não é o foco de estudo, mas sim os textos traduzidos e seus contextos, pois os Estudos Descritivos enfatizam o pólo de chegada. Buscar-se-ão, assim, recorrências que revelem estratégias tradutórias de cada texto analisado, considerado como um *original*, buscando-se compreender o conceito de tradução e os padrões literários vigentes no momento histórico correspondente a cada tradução.

A escolha do tema se deve a uma paixão pelo teatro, por Pirandello e pela língua italiana. A escolha do texto foi inicialmente pessoal, porém foi também objetiva, pois havia duas traduções publicadas desse texto, o que justifica e permite uma análise descritiva. Pessoal por já ter assistido a este espetáculo em Roma, em janeiro de 2009, sob a direção de Walter Manfrè. Na ocasião, à saída do teatro, foi uma surpresa ouvir os comentários do público. Todos diziam ter gostado da peça, mas que não haviam entendido muitas coisas. Ora, eram todos italianos, a peça foi em italiano, e ainda assim, não foi de fácil entendimento. Isso causou questionamentos quanto a um possível processo tradutório. Numa tradução dessa peça ao português, deveria ser mantido tal nível de dificuldade na linguagem? Não seria uma afronta a Pirandello *facilitar* suas falas? Por outro lado, a peça seria eficaz sem o entendimento do público? Estaria a dificuldade de entendimento no fato de se tratar de um texto de época?

Estes foram os primeiros questionamentos que surgiram e que motivaram adentrar no campo dos Estudos da Tradução. Sabe-se hoje que os problemas vão muito além destes e que as respostas nem sempre são definitivas e exaustivas. Afinal o problema da língua no teatro era

¹ *Vestir os Nus* foi primeiramente traduzido por Ruggero Jacobbi para uma encenação do TBC sob direção de Alberto D'Aversa em 1958, sua publicação veio somente anos mais tarde.

[...] um problema que obsecava também Pirandello quando distinguia entre escrever bonito e escrever bem (ou seja, com deixas para serem ditas, com palavras insubstituíveis para o personagem e para a situação), de maneira o mais próximo possível do modo de falar natural, ainda que dotada de força expressiva e incisividade.² (ANGELINI, 1996, p. 747)

É possível afirmar, inclusive, que “uma análise da dramaturgia contemporânea italiana poderia se desenvolver a partir de análises da língua utilizada”³ (ANGELINI, 1996, p. 747). Assim, é pertinente trazer estas análises e estes questionamentos para o campo dos Estudos da Tradução. Qual é a língua usada na tradução de textos teatrais contemporâneos? Como escolher na tradução entre “escrever bonito e escrever bem”?

Para responder tais perguntas, se procederá a análise do corpus desta dissertação, a saber:

- ✓ *Vestir os nus* de Luigi Pirandello – São Paulo: Editora Brasiliense, 1966. Tradução de Ruggero Jacobbi. Prefácio de Sábato Magaldi;
- ✓ *Vestir os nus* de Luigi Pirandello – Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007. Tradução de Millôr Fernandes.

A história de *Vestir os Nus* fala de Ercília Dreí, a governanta de um cônsul italiano que foi demitida após a morte da menina de quem cuidava. De volta à Itália, Ercília, sem dinheiro, se prostitui e depois tenta o suicídio. O caso vai parar nos jornais; Ercília contou a um jornalista que havia tentado o suicídio por ter sido abandonada por seu noivo. Ludovico Nota, um romancista famoso, lê o caso no jornal e por ela se interessa; busca a moça no hospital e a leva para sua residência. A peça começa neste momento, quando os dois entram no aposento de Ludovico. Toda a peça se passa no mesmo ambiente. Inicialmente Dona Honória, dona da casa, é a antagonista de Ercília, e Ludovico é seu

² Todas as traduções da língua italiana, inglesa e espanhola presentes nesta dissertação são de nossa autoria. “[...] un problema che ossessionava anche Pirandello quando distingueva tra scrivere bello e scrivere bene (cioè con battute da dire, con parole insostituibili per il personaggio e per la situazione), in modo quanto è possibile vicino al parlar naturale, ancorché dotato di forza espressiva e incisività”.

³ “[...] un’analisi della dramaturgia contemporanea italiana potrebbe svolgersi a partire dalle analisi della lingua impiegata”.

ajudante. Mais tarde todos os papeis se invertem, exceto Dona Honória, todos os outros personagens a sufocam de uma ou outra forma fazendo seu passado voltar à tona, não permitem que ela tenha “um vestido novo”. Ercília criou a desculpa do suicídio por amor ao noivo, porque queria uma “bonita roupa” para morrer, mas essa desculpa servia para a morte, não para a vida. O noivo aparece querendo reatar, mas ela não aceita e ninguém entende o motivo, já que não conhecem as reais razões para o suicídio. No final, Ercília se suicida por não ter podido “vestir-se”. Na dualidade pirandelliana, Ercília acaba com a vida por não aceitar viver na forma.

Para dar início a dissertação, foi feita uma pesquisa sobre todos os títulos teatrais de Pirandello em italiano, com o objetivo de verificar o que já havia sido traduzido para o português, e o quanto ainda falta ser traduzido. A obra pirandelliana é vasta e será vista no capítulo 2 (dois) desta dissertação. A partir de uma busca inicial na internet, incluindo sites de livrarias, sebos, Wikipédia e Index Translationum da UNESCO, foi observado que o número de obras traduzidas é bastante restrito, embora haja um grande número de traduções de alguns poucos títulos pirandellianos como *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Il fu Mattia Pascal*. Assim, é latente a necessidade de tradução de novos títulos, bem como novas traduções de títulos traduzidos há muito tempo, já indisponíveis no mercado.

Mais tarde, durante o processo de escrita desta dissertação, foi encontrada uma lista das traduções das obras de Pirandello ao português. Essa lista, elaborada por Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris, encontra-se no livro de Guinsburg: *Pirandello do teatro no teatro* (2009, p. 397-399), e foi incluída no Anexo I desta dissertação. As autoras nos oferecem também uma lista das principais montagens de Pirandello no Brasil e um elenco dos principais textos escritos no país sobre Pirandello. O título *La ragione degli altri*,⁴ traduzido por Davi Pessoa, publicado pela Lumme em 2009, não está registrado no livro de Guinsburg, bem como outros títulos colocados nas *considerações finais*.

São poucos os títulos já traduzidos ao português e percebe-se na lista do anexo o grande número de traduções de poucas obras. Há, portanto, muito trabalho a ser feito em termos de tradução de teatro em geral e de Pirandello em particular. Espera-se, com esta dissertação, incentivar a tradução de obras teatrais inéditas em português, principalmente de Luigi Pirandello, ampliando o repertório artístico-cultural brasileiro.

⁴ *A Razão Dos Outros*.

Devido a essas buscas, foi reforçada a ideia inicial de trabalhar com *Vestir os nus*, peça pertencente à terceira fase do teatro de Pirandello: o metateatro.⁵ A escolha pareceu ideal por não ser um texto central da obra pirandelliana, embora contenha toda a sua poética, e pela grande distância temporal/cultural entre as duas traduções.

O objetivo principal desta dissertação de mestrado é a realização de uma análise descritiva das traduções do italiano para o português brasileiro do texto para teatro de Luigi Pirandello *Vestire gli ignudi*. Os objetivos específicos são:

- Fornecer um estudo sobre a obra do mais original autor de teatro italiano da primeira metade do século passado, ampliando, dessa forma, os estudos sobre tradução de textos teatrais que, infelizmente, no Brasil, ainda são poucos;
- Conhecer a influência de Pirandello no ambiente teatral nacional;
- Entender o alcance de sua obra, devido às traduções realizadas;
- Buscar saber por que outras obras não foram traduzidas, e qual o motivo da escolha daquelas que tiveram sua tradução realizada;
- Saber por que esses tradutores e editoras escolheram essas obras em determinados momentos históricos;

A presente dissertação é composta de três capítulos, além da introdução e das considerações finais. No capítulo dois, tem-se um contato direto com Pirandello e sua obra, sua vida e sua poética. Serão vistas as diferentes facetas deste homem brilhante, suas ideias, seu pessimismo e sua desilusão. A proposta é identificar a influência de sua dramaturgia e o alcance obtido por suas obras e poética. Para isso, o procedimento será uma análise da crítica recebida pelo dramaturgo em solo brasileiro. O capítulo três é reservado à parte teórica. Será feito um histórico da tradução, da tradução teatral e dos Estudos da Tradução. É onde se encontra a fundamentação teórica da análise e as teorias utilizadas. No capítulo quatro é onde a análise propriamente dita se processa. É a realização prática desta dissertação, com análise descritiva das traduções escolhidas dentro de seus polissistemas. Nesse capítulo serão abordados os contextos envolvidos, incluindo um breve histórico do teatro nacional a partir do século passado, o contexto de Pirandello na Itália nos anos 20, e alguns comentários sobre os tradutores Ruggero Jacobbi e Millôr Fernandes.

⁵ Metateatro é o termo que designa a referência ao teatro dentro do teatro, muito utilizada por Pirandello em diferentes níveis.

2 LUIGI PIRANDELLO E SEU PERCURSO INTELECTUAL

Não sou um filósofo nem predendo ser. Se minha obra exprime, como querem, uma concepção filosófica, essa concepção independe inteiramente de qualquer intenção consciente. Também não sei, nem me interessa saber qual seja essa intenção. Sustento que uma obra de arte não pode ser intencional e limito-me a interpretar a vida como ela me aparece e o mais diretamente possível. E não se vive com os olhos abertos, vive-se cegamente. A minha convicção de que a personalidade é múltipla não é uma conclusão – é uma constatação. (PIRANDELLO, 1927).⁶

Os motivos da loucura e da vida de aparências são recorrentes nas obras de Pirandello, muitos associam tal fato a momentos vividos e experimentados por ele, que se refletiriam em sua obra. Quando se transferiu para a Alemanha, deixou na Sicília uma noiva que, não suportando a espera por seu retorno, enlouqueceu. Talvez por causa do sentimento de culpa, quando se casou mais tarde e também a esposa veio a enlouquecer, Pirandello fechou-se ao mundo por vinte anos, vivendo a aparência do matrimônio tal como seus personagens. Após anos sofrendo em casa pela loucura da esposa, veio uma crise mais grave que o obrigou a interná-la, sentindo-se, a partir de então, mais livre e com uma necessidade imensa de comunicação com o mundo. Graças a essa necessidade e a essa liberdade nunca antes vivida, começou a viajar muito, realizando inúmeras turnês, incluindo a América Latina e o Brasil em seu itinerário.

Luigi Pirandello nasceu em 28 de junho de 1867, em Girgenti (nome de origem árabe, hoje chamada Agrigento), na Sicília. Nasceu em uma casa na praia, que ele mais tarde chamaria de Caos. Seu pai, Stefano Pirandello, irrequieto e lutador, caçula de 24 filhos de Andrea Pirandello, era da Ligúria e esteve com Giuseppe Garibaldi; sua mãe, Caterina Gramitto, também era favorável ao novo Reino da Itália. O avô paterno, Andrea, morreu em 1837, e Felix, seu tio mais velho, roubou toda a herança. O avô materno era advogado e tomou a dianteira na

⁶ Entrevista que Sergio Buarque de Hollanda fez a Pirandello publicada originalmente em *O Jornal* (RJ), 11/12/1927 e mais tarde em *O Estado de São Paulo*, 31/12/1988, hoje encontra-se disponível na internet no site Tiro de Letra – Mistérios da Criação Literária. Acessado em 12/02/2011 - <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/pirandello1.html>

revolução de 48 contra os Bourbons. Os tios maternos também lutaram com Garibaldi.

O pai de Pirandello era autoritário e anticlerical, desfazia abertamente da hipocrisia dos padres, e quando se irritava com o ressoar dos sinos, conforme conta Bernardini (1990, p.23), disparava contra eles com seu fuzil. A experiência religiosa de Luigi Pirandello deu-se graças a uma empregada que o levou à igreja às escondidas. Mais tarde, vendo um padre trapacear num jogo para que ele ganhasse a estátua de um santo, desiludiu-se com a igreja e sentiu pela vida toda a nostalgia da fé perdida.

Pirandello estudou primeiramente em casa com professores particulares, depois em Agrigento e frequentou o ensino médio em Palermo. Aos 12 anos, em 1879, escreveu sua primeira obra teatral, que representou com as irmãs e os amigos (esta obra foi perdida). Em Palermo, aos 15 anos apaixonou-se e noivou, mas nunca casou com aquela menina. Aos 16 anos escreveu suas primeiras poesias, publicadas somente mais tarde, em 1889.

Durante a adolescência presenciou um encontro amoroso de uma prima com o pai dela. Daí surgiu, segundo Bernardini (1990, p. 26), uma amargura precoce com a perda da autoridade paterna, a relativização do mundo de aparências e a radicalização quanto à fraqueza das mulheres e a bestialidade dos homens, que somente se atenuou com o passar dos anos, já com idade mais avançada e filtrado de forma diferente em base à classe social das personagens. Ainda em Palermo, inscreveu-se na Faculdade de Letras e de Direito e conheceu alguns futuros dirigentes dos *Fasci* sicilianos.

Transferiu-se para Roma onde frequentou por dois anos a faculdade de Letras, depois, devido a um incidente com o professor Occioni de Língua e Literatura Latina, e diretor da Faculdade de Letras, foi a Boon, na Alemanha, onde se formou em 1891, com uma tese sobre o dialeto da cidade natal: *Sons e Evolução Fonética do Dialeto de Agrigento*. Durante sua estada naquele país, revelou-se leitor assíduo e atento do melhor da cultura alemã e francesa, o que se tornou fundamental na sua formação. Traduziu as *Elegias Romanas*, de Goethe, para o italiano. Escreveu coletâneas de poemas. No ano seguinte (1892), voltou à Itália e, recebendo uma boa mesada do pai, começou a dedicar-se às letras, colaborando de maneira gratuita nas principais revistas literárias.

Casou-se em 1894 com Maria Antonietta Portulano, com quem teve três filhos: Stefano (1895), Lietta (1897) e Fausto (1899). Foi um casamento de interesse, arranjado pelo pai para expandir o patrimônio

da família; a moça era filha de um milionário de quem seu pai tinha ficado sócio.

Publicou sua primeira coletânea de contos no ano em que se transferiu a Roma, quando o pai faliu, em 1897, deixando o casal na miséria. Lá, conseguiu um lugar de suplente no Instituto do Magistério Feminino, com um salário de 90 liras por mês. Havia acabado de perder meio milhão, talvez aí tenha começado a questionar a realidade, a perceber o efêmero e as ilusões. A partir deste momento começou a ensinar Literatura Italiana, e foi assim por 25 anos, vivendo disso e da publicação de contos.

Seus primeiros romances: *L'esclusa* e *Il turno* foram publicados em 1901/1902. No ano seguinte, 1903, um colapso econômico, devido ao desabamento da mina de enxofre de sua propriedade, causou a primeira e gravíssima crise nervosa de sua esposa, marcando o início de sua doença mental. Até então Luigi Pirandello vivia de renda, mas agora precisava ganhar dinheiro com seu trabalho literário. Foi quando começou a escrever seu novo romance, o livro que lhe rendeu mais dinheiro: *Il fu Mattia Pascal*, publicado em 1904. Ao mesmo tempo tornou-se catedrático, recebendo 250 liras por mês. Precisou trabalhar muito para sobreviver à falência, completava o orçamento dando aulas particulares de alemão e de italiano e ainda tinha que cuidar dos afazeres domésticos. Sua mulher, que morria de ciúmes de todas as alunas, acabou enlouquecendo. Acusava-o de infidelidade e de ter relação incestuosa com a filha Lietta. Pirandello não quis mandá-la ao hospital, manteve-a em casa durante dez anos.

Foi durante a Primeira Guerra que se voltou à dramaturgia. O ano de 1915 foi para ele particularmente difícil, seus dois filhos foram para a guerra. Um foi feito prisioneiro, só sendo libertado no fim do conflito, em 1918, o outro foi ferido gravemente. Sua mãe morreu e a doença de sua esposa agravou-se. Durante os anos de guerra, em meio a tanta desgraça, a filha tentou o suicídio e foi internada. O pai de Pirandello foi morar com ele, estava surdo, caduco e quase cego e vivia em choque com a mulher, que já estava louca e só foi internada definitivamente em 1919. Conhecendo esses fatos, fica mais fácil entender talvez porque Pirandello diz que não escreveu sua obra, mas a viveu (*apud* SOUZA, 1946, p.61). O período da guerra, tão sofrido para Pirandello com os problemas em família, foi importante para sua criação. A guerra trouxe dúvida para toda a humanidade, a obra de Pirandello, que surgiu dessa dúvida, ganhou universalidade. A partir de 1916 até o final de sua vida, embora escrevendo ainda romances, sua atividade direciona-se

principalmente ao teatro. Entre 1917 e 1924 escreveu todas as obras mais significativas e controversas, enfim todas as suas obras-primas.

O “Gruppo degli undici”,⁷ a partir de uma ideia de Orio Vergani e Stefano Pirandello, fundou a companhia “Teatro d’Arte di Roma” em 1924. Entre os atores mais importantes estavam: Lamberto Picasso, Maria Letizia Celli, Ruggero Ruggeri e Marta Abba, essa que se tornou sua companheira de vida e sua intérprete preferida.

A partir de 1925 sua atividade como dramaturgo diminuiu. Deixou o ensino para dirigir a sua companhia teatral “Teatro d’arte di Roma”, que mais tarde recebeu o nome “Compagnia Pirandello” e enfim “Compagnia Marta Abba”. No início, conta Giuseppe Bonghi⁸ (1996), Pirandello dava verdadeiras aulas a seus atores sobre o sistema de representação russo, baseando-se nas ideias de Stanislavskij, seu maior expoente. Também se inspirava nas encenações vistas em Paris e em Berlim, de Antoine e Pitoëff. A partir dessa experiência direta no palco modificou-se sua concepção do ator como traidor do texto, presente em *Sei personaggi in cerca d’autore*, e começou a identificar o ator com a personagem. Dizia, conforme o pensamento de Stanislavskij, constantemente a seus atores: “*l’importante è calarsi nel personaggio*”. Assim, Marta Abba usava em seu camarim o nome da personagem por ela representada em vez de seu próprio nome.

Em 1927 fez com a companhia uma longa tournée na América do Sul, ocasião em que esteve também no Brasil. A iniciativa do “Teatro de arte”, porém, não obteve o sucesso esperado. Desiludido, Pirandello mudou-se para Berlim em 1928, onde residiu até 1930. Devido à grande fama adquirida, viajava constantemente e a partir de então muitas de suas obras foram representadas primeiramente no exterior e não na Itália, entre estas *Quando si è qualcuno* teve sua estreia em Buenos Aires, em 1933.

Conta Souza (1946, p. 62) que, em um teatro de Buenos Aires, Pirandello, em companhia de alguns escritores e de sua filha, assistiu a um ensaio de uma peça sua. Em certo momento uma personagem exclamava: “- Que se pode esperar de um ente que é produto de uma louca e de um exaltado?” A filha de Pirandello, que já dava mostras de

⁷ Nome dado ao grupo justamente por ser formado por onze pessoas, entre as quais Massimo Bontempelli e Giuseppe Prezzolini.

⁸ <http://www.classicitaliani.it/pirandel/bio/biopirandello05.htm> Giuseppe Bonghi - Biografia di Luigi Pirandello. Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi, 1996. Página acessada em 06/03/2011.

aflição, desatou em pranto gritando – *Basta, papai, basta!* - não queria mais ver em cena coisas vividas em família.

Nos últimos anos escreveu um roteiro para cinema e um libreto de ópera.

Ganhou o prêmio Nobel de literatura, em 1934, por sua renovação audaz da arte dramática, explorando a peça dentro da peça e mostrando os bastidores do fazer teatral.

Veio a falecer, vítima de pneumonia, em 10 de dezembro de 1936. Em uma entrevista em Berlim dissera: “A minha morte será minha maior aventura. Ficarei sentado olhando como morre Pirandello”⁹ (PIRANDELLO *apud* COMETA, 1986, p. 19). Por testamento, Pirandello determinou que ninguém visse o seu cadáver, que tivesse um enterro de indigente sem acompanhamento algum, nem da família, e que o corpo, envolvido, desnudo, em um lençol, fosse cremado e as cinzas enviadas a Agrigento, de onde, do alto de uma rocha em Caos seriam atiradas ao vento. Pedia ainda que passasse em silêncio sua morte. Tinha medo da fama, pavor de ser transformado pela sociedade em estátua petrificada, o que considerava a morte do criador.

Segundo Silveira (2009, p. 35/36), como todos nós somos atores nesta vida, representando um papel escolhido por nós ou imposto pela sociedade, todos vestimos máscaras ao longo de nossa existência. Assim, como máscara mortuária, Pirandello escolheu representar um indigente, defunto pobre e sem família, como forma de protesto contra a fama e a estátua. Suas ordens foram executadas. “Mas ficou no tempo, iluminando os espíritos, o clarão de seu espírito, a verdadeira vida, a abstrata, aquela em que ele acreditava.” (SOUZA, 1946, p. 64).

2.1 A DRAMATURGIA DE PIRANDELLO

O teatro de Pirandello teve em seu desenvolvimento, segundo Corrado Simioni (1985), três fases: a primeira delas durou até 1918, mostra a aceitação do indivíduo em parecer e ser anormal, é a substituição do típico pelo estranho e original, o personagem vive em estado de ansiedade e é incapaz de interpretar o mundo exterior; a segunda fase vai até 1927, compreendendo a maior parte das obras teatrais de Pirandello. O principal tema é o problema da relação com a realidade. Entram em jogo os conflitos entre aparência e realidade, normalidade e anormalidade, indivíduo e mundo, o personagem se fecha

⁹ “*La mia morte sarà la mia più grande avventura. Me ne starò seduto a guardare come muore Pirandello*”.

em si mesmo como num estado de esquizofrenia; a terceira e última fase parte de *Uno, nessuno e centomila*. O personagem pirandelliano descobre que seu modo de encarar a realidade é inadequado, a individualidade parece destinada a desaparecer. Tem-se agora como protagonistas entidades coletivas que parecem ter a *última palavra*,

Ao mesmo tempo, se dissolvem as contraposições entre arte e vida. A arte, como momento privilegiado, é destinada a desaparecer; mas poderá, talvez, ser substituída pela criatividade geral, ou seja, por um mundo que viva segundo ritmos e leis de harmonia e beleza.¹⁰ (SIMIONI, 1985, p. XXVI)

A seguir um quadro apresenta os títulos teatrais de Pirandello em italiano, com a indicação da primeira edição e da primeira representação de cada peça:¹¹

Quadro 1 – Títulos teatrais de Luigi Pirandello

Título	1ª publicação	1ª representação
<i>La morsa</i> , com o título <i>L'epilogo</i>	“Ariel”, 20/03/1898	Roma - Teatro Metastasio, companhia “Teatro minimo”, dirigida por Nino Martoglio em 09/12/1910
<i>Lumie di Sicilia</i>	“La nuova antologia”, 16/03/1911	Roma - Teatro Metastasio, companhia “Teatro minimo”, dirigida por Nino Martoglio em 09/12/1910
<i>Il dovere del medico</i>	“Noi e il mondo”, janeiro/1912	Roma – Sala Umberto I, companhia “Teatro per tutti”, dirigida por Lucio D'Ambra e Achille Vitti em 20/06/1913
<i>Cecè</i>	“La lettura”, outubro/1913	S. Pellegrino – Teatro del Casinò, pela companhia de Armando Falconi, 10/07/1920
<i>Se non così</i> (mais tarde:	“La nuova antologia”,	Milão – Teatro Manzoni, companhia Stabile milanese, dirigida por Marco

¹⁰ “Nello stesso tempo, si scioglie la contrapposizione fra arte e vita. L'arte, come momento privilegiato, è destinata a sparire; ma forse potrà essere sostituita dalla creatività generale, cioè da un mondo che viva secondo ritmi e leggi di armonia e bellezza”.

¹¹ Dados extraídos da bibliografia de Corrado Simioni em PIRANDELLO, Luigi – *Vestire gli ignudi - L'altro figlio - L'uomo dal fiore in bocca* – Série Teatro e Cinema – Milão: Oscar Mondadori, 1985.

<i>La ragione degli altri)</i>	janeiro/1916	Praga, 19/04/1915
<i>All'uscita</i>	“ <i>La nuova antologia</i> ”, novembro 1916	Roma – Teatro Argentina, companhia Lamberto Picasso 22/09/1922
<i>Pensaci, Giacomino!</i>	“ <i>Noi e il mondo</i> ”, abril/junho de 1917	Roma – Teatro Nazionale, companhia Angelo Musco, 10/06/1916 (traduzida por Pirandello)
<i>Liola</i> (texto em siciliano)	<i>Formiggini</i> , Roma, 1917	Roma – Teatro Argentina, companhia Angelo Musco, 04/11/1916
<i>Così è (se vi pare)</i>	“ <i>La nuova antologia</i> ” janeiro 1918	Milão – Teatro Olimpia, companhia Virgilio Talli, 18/06/1917
<i>La patente</i>	“ <i>Rivista d'Italia</i> ”, 31/01/1918	Roma – Teatro Argentina, companhia “Teatro Mediterraneo” dirigida por Nino Martoglio, 19/02/1919 (traduzida por Pirandello)
<i>Il piacere dell'onestà</i>	“ <i>Noi e il mondo</i> ”, fevereiro/março 1918	Torino – Teatro Carignano, companhia Ruggero Ruggeri, 27/11/1917
<i>Il berretto a sonagli</i>	“ <i>Noi e il mondo</i> ”, agosto/setembro 1918	Roma – Teatro Nazionale, companhia Angelo Musco, 27/06/1917 (traduzida por Pirandello)
<i>Il giuoco delle parti</i>	“ <i>La nuova antologia</i> ”, janeiro 1919	Roma – Teatro Quirino, companhia Ruggero Ruggeri, 06/12/1918
<i>L'uomo, la bestia e la virtù</i>	“ <i>Comoedia</i> ”, 10/09/1919	Milão – Teatro Olimpia, Companhia Antonio Gandusio, 02/05/1919
<i>Ma non è una cosa seria</i>	Treves, Milão, 1919	Livorno – Teatro Rossini, companhia Emma Gramatica, 22/11/1918
<i>Tutto per bene</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1920	Roma – Teatro Quirino, companhia Rugger Ruggeri, 02/03/1920
<i>L'innesto</i>	Treves, Milão, 1920	Milão – Teatro Manzoni, companhia Virgilio Talli, 29/01/1919
<i>Come prima, meglio di prima</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1921	Veneza – Teatro Goldoni, companhia Ferrero-Celli-Paoli, 24/03/1920
<i>Sei Personaggi</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1921	Roma – Teatro Valle, companhia Niccodemi, 10/05/1921

<i>in cerca d'autore</i>		
<i>Enrico IV</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1922	Milão – Teatro Manzoni, companhia Ruggero Ruggeri, 24/02/1922
<i>La signora Morli, una e due</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1922	Roma – Teatro Argentina, companhia Emma Gramatica, 12/11/1920
<i>Vestire gli ignudi</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1923	Roma – Teatro Quirino, companhia Maria Melato, 14/11/1922
<i>La vita che ti diedi</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1924	Roma – Teatro Quirino, companhia Alda Borelli, 12/10/1923
<i>Sagra del Signore della Nave</i>	“Convegno”, 30/09/1924	Roma – Teatro Odescalchi, companhia “Teatro d’Arte”, dirigida por Pirandello, 04/04/1925
<i>Ciascuno a suo modo</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1924	Milão – Teatro dei Filodrammatici, companhia Niccodemi, 22/05/1924
<i>L’atro figlio</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1925	Roma – Teatro Nazionale, companhia Raffaello e Garibalda Niccoli, 23/11/1923, traduzida por F. Paolieri
<i>La giara</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1925	Roma – Teatro Nazionale, companhia Angelo Musco, 09/07/1917, traduzida por Pirandello
<i>L’imbecille</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1926	Roma – Teatro Quirino, companhia Alfredo Sainati, 10/10/1922
<i>L’uomo dal fiore in bocca</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1926	Roma – Teatro degli Indipendenti, companhia dos “Indipendenti”, dirigida por Anton Giulio Bragaglia 21/02/1923
<i>Diana e la Tuda</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1927	Zurique, Schauspielhaus, 20/11/1926 (tradução alemã de Hans Feist) – 1ª representação italiana: Milão, Teatro Eden, companhia “Pirandello”, 14/01/1927
<i>L’amica delle mogli</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1927	Roma – Teatro Argentina, companhia “Pirandello”, 28/04/1927
<i>La nuova colonia</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1928	Roma – Teatro Argentina, companhia “Pirandello”, 24/03/1928
<i>Bellavita</i>	“Il secolo XX”, julho/1928	Milão – Teatro Eden, companhia Almirante-Rissone-Tofano, 27/05/1927
<i>Liola</i> (texto italiano)	R. Bemporad e F., Florença, 1928	Milão – Teatro Nuovo, companhia Tofano-Rissone-De Sica, 08/06/1942

<i>Sogno (ma forse no)</i>	“ <i>La lettura</i> ”, outubro/1929	Lisboa – Teatro Nacional, 22/09/1931 (traduzida por Caetano de Abreu Beirão); 1ª representação italiana: Genova - teatro Giardino d’Italia, companhia Filodrammatica del Gruppo Universitario di Genova, 10/12/1937
<i>O di uno o di nessuno</i>	R. Bemporad e F., Florença, 1929	Turim – Teatro di Torino, companhia Almirante-Rissone-Tofano, 04/11/1929
<i>Lazzaro</i>	Mondatori, Milão, 1929	Huddersfield – Theater Royal, 09/07/1929 (tradução inglesa de C. K. Scott Moncrieff; 1ª representação italiana: Turim – Teatro di Torino, companhia Marta Abba, 07/12/1929
<i>Questa sera si recita a soggetto</i>	Mondatori, Milão, 1930	Koenigsberg – Neues Schauspielhaus, 25/01/1930 (tradução alemã: Harry Kahn); 1ª representação italiana: Turim – Teatro di Torino, dirigida por Guido Salvini em companhia constituída para este fim, 14/04/1930
<i>Come tu mi vuoi</i>	Mondatori, Milão, 1930	Milão – Teatro dei Filodrammatici, companhia Marta Abba, 18/02/1930
<i>I giganti della montagna</i>	I ato em “ <i>La nuova antologia</i> ”, 10/12/1931; II ato em “ <i>Quadrante</i> ” novembro 1934; completa em Mondatori, Milão 1938	Florença – Giardino di Boboli, por Complesso Artistico, direção Renato Simoni, 05/06/1937
<i>Trovarsi</i>	Mondatori, Milão 1932	Napolis – Teatro dei Fiorentini, companhia Marta Abba, 04/11/1932
<i>Quando si è qualcuno</i>	Mondatori, Milão 1933	Buenos Aires – Teatro Odeon, 20/09/1933 (tradução Homero Guglielmini); 1ª representação italiana: San Remo – Teatro del Casino Municipale, companhia Marta Abba, 07/11/1933
<i>La favola del figlio cambiato</i>	Com a música de Malipiero por Ricordi, Milão,	Braunschweig - Landtheater, 13/01/1934 (tradução alemã: Hans Redlich); 1ª representação italiana:

	1933	Roma – Teatro Reale dell’Opera, 24/03/1934
<i>Non si sa come</i>	Mondatori, Milão 1935	Praga – Teatro Nazionale, 01/12/1934 (tradução de Venceslau Jiřina); 1ª representação italiana: Roma – Teatro Argentina, companhia Ruggero Ruggeri, 13/12/1935
<i>Pari</i> (incompleta)	<i>Almanacco Letterario</i> , Bompiani, 1938	

Todos os títulos acima, exceto o último, por estar incompleto, estão reunidos em uma coletânea chamada *Maschere Nude*, que reúne toda a dramaturgia pirandelliana e que foi publicada pela primeira vez em 1933. A edição usada nesta dissertação data de 1967 e é composta por dez volumes, sendo que no primeiro existe um prefácio escrito por Luigi Pirandello que diz ser esse volume uma trilogia do teatro no teatro; essas três obras do primeiro volume são: *Sei personaggi in cerca d’autor*; *Ciascuno a suo modo*; e *Questa sera si recita a soggetto*. Essas primeiras peças da trilogia serão apresentadas a seguir, bem como de alguns outros títulos; não seria possível falar da totalidade das peças nesta dissertação porque se estenderia demasiadamente, perdendo o foco dos Estudos da Tradução.

Sei personaggi in cerca d’autore “é talvez a obra mais fascinante do dramaturgo e um dos documentos fundamentais sobre a experiência criadora na história literária” (MAGALDI, 2009, p. 15). Com o artifício do teatro no teatro, examina a relação personagem/intérprete, ou, de forma mais velada, dramaturgo/ator. A personagem, no seu ponto de vista, teria uma essência, uma verdade inalcançável pelo intérprete, por melhor que este seja. O teatro seria um equívoco, pois a traição faz parte de sua realidade. As personagens teriam uma realidade mais verdadeira do que a dos seres humanos, também seriam imortais e imutáveis, diferenciando-as dos homens. Pirandello trata na peça vários aspectos do teatro, mas não parece que desejasse renovar todos. Mostra o uso do ponto, hoje inaceitável, sem nenhuma crítica; mostra da mesma forma a reutilização de cenários da companhia. Satiriza o vedetismo dos atores, principalmente da primeira atriz.

Em *Ciascuno a suo modo*, a vida imita a arte como no axioma de Oscar Wilde, assumido pela estética de Pirandello. “A vida da arte é mais verdadeira e duradoura que a vida real e, por isso, se converte em

modelo para a frágil conduta humana” (MAGALDI, 2009, p. 23). Dois amigos discutem sobre uma atriz, no dia seguinte cada um havia se convencido dos argumentos do outro e tinha mudado de ideia. É importante a presença dos contrários na peça, como espectadores favoráveis e desfavoráveis ao espetáculo, aceitação por parte de alguns críticos e recusa por parte de outros. “A obra do ponto de vista literário, parece um acréscimo à anterior, não uma criação inédita, equivalente a ela no plano da arte.” (MAGALDI, 2009, p. 23).

A trilogia do *teatro dentro do teatro* encerra-se com *Questa sera si recita a soggetto*. É uma caricatura dos diretores que não tendo dons literários procuram sobrepor-se ao texto. O diretor do espetáculo a ser montado, o dr. Hinkfuss, faz uma montagem partindo de um conto de Pirandello. Esse diretor afirma que o texto não existe no teatro e faz um longo discurso para defender sua tese, dizendo que para julgar um texto é preciso conhecê-lo, coisa impossível de se fazer em uma representação. Tal discurso é bastante pertinente também nos Estudos da Tradução, onde o pouco que se estuda de teatro geralmente é feito a partir de textos publicados e não da encenação ou, raramente, a partir de filmagens de espetáculos. Mas, do espetáculo presencial, que é o único momento verdadeiro do teatro, faltam muitos estudos ainda. Veja a seguir uma citação extraída de *Questa sera si recita a soggetto*, onde é possível perceber o ponto de vista do dr. Hinkfuss:

[...] no teatro, a obra do escritor não existe mais.
[...] A minha convicção é fundada em sólidas razões. A obra do escritor, aqui está (*mostra o rolo de papel*). O que eu faço com ela? Pego como matéria para minha criação cênica e a uso, como uso os atores escolhidos para representar os papéis segundo a interpretação que eu fiz; e os cenógrafos a quem ordeno pintar ou arquitetar os cenários; e os assistentes que os montam; os iluminadores que iluminam; todos, segundo os ensinamentos, as sugestões e indicações que eu dei. Em um outro teatro, com outros atores e outros cenários, com outra disposição e iluminação, vocês devem admitir que a criação cênica será certamente outra. E não está demonstrado com isso, que aquilo que no teatro se julga, não é nunca a obra do escritor (única em seu texto), mas esta ou aquela criação cênica realizada, uma diferente da outra; tantas, enquanto aquela é uma? Para julgar o texto, seria necessário

conhecê-lo; e no teatro não se pode, através de uma interpretação que, feita por certos atores, será uma, e feita por outros, será certamente outra [...].¹² (PIRANDELLO, 1967 p. 260/261)

Pirandello faz em *Maschere Nude* a distinção das três peças, dizendo que a primeira trata de uma encenação a ser feita; na segunda, a encenação já está pronta; e na terceira deve-se improvisar, diz ainda que:

A diversidade entre os três trabalhos resulta, além do seu argumento, do modo e da qualidade dos próprios conflitos entre os elementos do teatro. No primeiro, o conflito é entre as Personagens e os Atores e o Diretor; no segundo, entre os Espectadores, o Autor e os Atores; no terceiro, entre os Atores transformados em Personagens e o seu Diretor. (PIRANDELLO, 1967, v. 1, p. XI)¹³

A peça *Trovarsi* desenvolve mais uma vez as preocupações com a estética teatral, desta vez sob a perspectiva da psicologia do ator. A protagonista da peça é uma atriz, Donata Genzi, que recusa a ideia de ficção para o que vive no palco. Há discussões se ela seria uma, nenhuma ou várias mulheres, pois uma verdadeira atriz quando vira mulher como as outras, deixa de ser atriz. Ela tem dúvidas sobre quem realmente é, diz que a vida no palco é uma vida superior e a única coisa que importa na vida é criar, porque somente criando é possível encontrar-se. É a visão da vida como projeto em permanente construção.

¹² “No, signori. Perché in teatro l’opera dello scrittore non c’è più. [...] La mia convinzione è fondata su solide ragioni. L’opera dello scrittore, eccola qua. Mostra il rotoletto di carta. Che ne fo io? La prendo a materia della mia creazione scenica e me ne servo, come mi servo della bravura degli attori scelti a rappresentar le parti secondo l’interpretazione che io n’avrò data; e degli scenografi a cui ordino di dipingere o architetar le scene; e degli apparatori che le mettono su; e degli elettricisti che le illuminano; tutti, secondo gli insegnamenti, i suggerimenti, le indicazioni che avrò dato io. In un altro teatro, con altri attori e altre scene, con altre disposizioni e altre luci, m’ammetterete che la creazione scenica sarà certamente un’altra. E non vi par dimostrato con questo che ciò che a teatro si giudica non è mai l’opera dello scrittore (unica nel suo testo), ma questa o quella creazione scenica che se n’è fatta; tante, mentre quella è una? Per giudicare il testo, bisognerebbe conoscerlo; e a teatro non si può, attraverso un’interpretazione che, fatta da certi attori, sarà una e, fatta da certi altri, sarà per forza un’altra”.

¹³ “La diversità dei tre lavori tra loro risulta, oltreché dal loro argomento, dal modo e dalla qualità dei conflitti stessi tra gli elementi del teatro. Nel primo il conflitto è tra i Personaggi e gli Attori e il Direttore-Capocomico; nel secondo, tra gli Spettatori e l’Autore e gli Attori; nel terzo, tra gli Attori divenuti Personaggi e il loro Regista”.

Così È, Se Vi Pare, teve diversos títulos em português: *Só Porque Você Quer...*, *A Verdade de Cada Um* e *Assim É, Se Lhe Parece*. Essa peça é de uma ironia ferina e trabalha “a relatividade das coisas, a opacidade do outro, a subjetividade radical, a impossibilidade de penetrar o mistério da existência. Esses elementos se completam com uma filosofia de renúncia e estoicismo” (MAGALDI, 2001, p. 238). Quando duas visões de uma realidade entram em choque, cada qual apresentando sua versão, percebe-se que não há uma só verdade e que não se pode querer impor uma verdade, a mensagem é que se deve respeitar *a verdade de cada um*.

Il berretto a sonagli obteve fama com a representação de Eduardo de Filippo,¹⁴ em 1936.¹⁵ Essa peça nasceu em dialeto siciliano, sendo mais tarde traduzida ao italiano pelo próprio Pirandello. Posteriormente, teve também sua tradução ao napolitano, realizada por Eduardo de Filippo. Nesta peça estão presentes os temas da aparência e da loucura, bem como os problemas conjugais. Beatrice, a protagonista, acredita que o marido tem uma amante: a esposa de Ciampa. Prepara uma armadilha para que a polícia pegue os amantes infieis. A polícia prende os dois, mas nada fica provado, no verbal da ocorrência tudo é negado. Ciampa porém, está destruído, pois será motivo de chacota para sempre, já que ninguém acreditará nos laudos; dessa forma, pensa em matar a esposa e o marido de Beatrice, até que tem a maravilhosa ideia que poderá salvar a todos: ele não precisa matar ninguém e também o marido de Beatrice poderá continuar com seu orgulho intacto, basta internar Beatrice num manicômio por uns três meses, dizer a todos que ela está louca e assim ninguém mais se preocupará com o caso. Durante a peça, Ciampa tem algumas teorias interessantes, como a que todos têm três cordas (zonas) na cabeça: a *séria*, a *civil* e a *louca*, diz que para viver em sociedade se usa a corda civil (a da hipocrisia), mas que às vezes é necessário usar a corda séria para dizer algumas coisas com o coração, esclarecer algo olhando nos olhos de alguém. Quando isso não é possível de nenhum modo, a solução é usar a corda louca, quando se cega e não se sabe mais o que fazer. Outra teoria de Ciampa é a de que todos são fantoches, não porque se nasce assim, mas porque cada um se faz fantoche:

¹⁴ Eduardo de Filippo (1900/1984), ator, diretor e dramaturgo napolitano de grande fama na Itália. Subiu ao palco pela primeira vez aos 4 anos de idade participando do coro de uma opereta de seu pai, Eduardo Scarpetta. Aos 14 anos entrou na companhia de Vincenzo Scarpetta, onde atuou por oito anos. Em 1920 foi publicado *Farmacia di turno*, seu primeiro ato único.

¹⁵ Eduardo de Filippo traduziu a peça ao dialeto napolitano como Pirandello lhe havia sugerido, e dirigiu essa encenação de 1936. Existe um DVD de *Il berretto a sonagli* de Eduardo de Filippo com os atores Angelica Ippolito, Maria Facciola, Maria Hilde Renzi e Luca de Filippo.

[...] aquele fantoche que pode ser ou que se acredita ser. E então começam as brigas! Porque cada fantoche, minha Senhora, quer ser respeitado, não tanto por aquilo que dentro de si, acredita ser, mas pelo papel que deve representar fora. Na intimidade, ninguém é feliz com o seu papel: cada um, colocando-se em frente do próprio fantoche, quem sabe lhe cuspiria na cara. Mas pelos outros, não; pelos outros o quer respeitado. [...] A guerra é entre os dois fantoches: o fantoche-marido e o fantoche-esposa. Dentro, arrancam-se os cabelos, dão com o dedo na cara do outro; assim que se vêem fora, porém, se dão o braço: *corda civil* ela, *corda civil* ele, *corda civil* todo o público que os vendo passar, [...] reverências – e os dois fantoches gozam trunfos de orgulho e de satisfação!¹⁶ (PIRANDELLO, 1967, v. 7, p.161/162)

Na última cena de *Il berretto a sonagli*, Ciampa ensina Beatrice a se passar por louca, diz que é muito fácil: “É só começar a gritar na cara de todos a verdade. Ninguém acredita, e todos a tomam por louca!”¹⁷ (PIRANDELLO, 1967, v. 7, p. 210). Mais tarde diz também que “[...] não existe maior louco no mundo de quem crê ter razão!”¹⁸ (PIRANDELLO, 1967, v. 7, p. 211). Completa ainda dizendo que quem se der o direito de ser louco e gritar a todos a verdade, viveria duzentos anos por não ter que engolir infâmias, injustiças e prepotências que arruinam nossa saúde. É interessante notar que Beatrice, que acaba no manicômio, é a única personagem da peça que se preocupa com a realidade, com os fatos e mesmo com os sentimentos; todos os outros personagens estão preocupados unicamente com as aparências e com o julgamento dos

¹⁶ “[...] *quel pupo che può essere o che si crede d’essere. E allora cominciano le liti! Perché ogni pupo, signora mia, vuole portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro di sé si crede, quanto per la parte che deve rappresentare fuori. A quattr’occhi, non è contento nessuno della sua parte: ognuno, ponendosi davanti il proprio pupo, gli tirerebbe magari uno sputo in faccia. Ma dagli altri, no; dagli altri lo vuole rispettato. [...] La guerra è dei due pupi: il pupo-marito e la pupa-moglie. Dentro, si strappano i capelli, si vanno con le dita negli occhi; appena fuori però, si mettono a braccetto: corda civile lei corda civile lui, corda civile tutto il pubblico che, come vi vede passare, [...] riverenze – e i due pupi godono tronfi d’orgoglio e di soddisfazione!*”.

¹⁷ “Basta che lei si metta a gridare in faccia a tutti la verità. Nessuno ci crede, e tutti la prendono per pazza”.

¹⁸ “[...] *non c’è più pazzo al mondo di chi crede d’aver ragione!*”.

outros habitantes do lugarejo onde moram, para eles não importa a felicidade conjugal, mas sim a aparência de felicidade. A mãe de Beatrice dá a entender que sempre soube das traições de seu marido, mas que cabe à mulher ficar calada nesses casos e aceitar tudo. Como se vê, a hipocrisia reina na peça e as aparências vencem sempre.

A ligação entre verdade e loucura parece ser de conhecimento dos personagens pirandellianos. Ercília, de *Vestir os Nus*, ameaça “gritar a verdade dos loucos”, coisas que só se dizem quando não há mais saída, quando já se atingiu o fundo do poço e não se consegue vislumbrar uma possibilidade de voltar a usar da antiga máscara rompida, esfacelada

[...] Olhe que agora eu posso falar tudo, tudo o que ninguém nunca teve coragem de dizer. Estou tocando no fundo, no fundo do fundo, eu! Grito a verdade dos loucos – as coisas sujas de quem sabe que não vai mais se levantar, dos que não tem mais como esconder as vergonhas mais íntimas¹⁹ [...] (PIRANDELLO 2007, p. 148)

I Giganti della Montagna é a última peça que Pirandello escreveu, e ficou incompleta. Fez os dois primeiros atos e faltou o último. Os diretores têm permissão para encená-la completando o terceiro ato como o desejarem. Finalmente, os encenadores terão sua co-autoria por tanto tempo desejada por eles e repudiada por Pirandello. Essa peça “representa um verdadeiro testamento espiritual, na sua meditação serena e desencantada.” (MAGALDI, 2009, p. 29). Os gigantes são seres materializados, representam o homem moderno na luta pela sobrevivência, seres frios e animalizados. Também essa peça trata do *teatro dentro do teatro*, tendo como protagonista uma companhia mambembe. Trata da relação da obra de arte com o público, mas como não foi concluída, o problema continua em aberto. É uma peça mágica, com o fascínio da fábula, que instiga a trocar a realidade pela imaginação como única forma de povoar o deserto do coração do homem. Diz que nada é possível compreender enquanto se procura ver a vida somente dentro dos limites do natural. No surrealismo lírico dessa peça, talvez se encontre a última meta de Pirandello, a de um mundo além dos cuidados humanos e da sociedade, além do racional.

¹⁹ “[...] Bada che posso dir tutto, io, adesso – quello che nessuno ha mai osato dire – tocco l’ultimo, l’ultimo fondo, io – la verità dei pazzi, grido – le cose brutte di chi non pensa di rialzarsi più – di coprire la sua più íntima vergogna! [...]” (p. 227)

A intenção, a partir de agora, é compreender um pouco da poética de Pirandello por meio da crítica por ele recebida, estudando de forma um pouco mais aprofundada as principais temáticas em sua dramaturgia.

Luigi Pirandello, segundo Francisco Maciel Silveira (SILVEIRA, apud GUINSBURG, 2009), se considerava essencialmente poeta, romancista e contista, tendo em segundo plano sua atividade teatral, não obstante, foi como teatrólogo que conquistou a fama. Ainda, segundo Silveira, toda obra varia em torno de três motivos básicos, dos quais o autor tinha plena consciência: 1 - o engano da compreensão mútua; 2 – as múltiplas personalidades; 3 – o trágico conflito entre a vida e a forma. Autor com consciência de sua natureza filosófica, partia do pressuposto de que a verdadeira realidade é inacessível e inapreensível, tendo tantas feições quantas são as pessoas envolvidas. Não há verdade absoluta. Como diz o título de uma de suas peças, o que existe é *A Verdade de Cada Um*.

É difícil classificá-lo “Ele é filosófico e no momento seguinte trivial. Uma fala, de um lado parece profunda, de outro banal [...] É o elemento romântico sobretudo a obter este efeito.”²⁰ (MOHR, M. apud COMETA, p.17). Pirandello é um autor popular, filiado à corrente do teatro popular. As peças de Pirandello sempre estiveram em cartaz e nunca se empoeiraram nas estantes, mesmo após sua filosofia ter sido digerida e não chocar mais o público. Continuam a ser representadas devido a sua teatralidade, a sua seiva da vida. A sua teoria dramática, com o uso da metalinguagem, provocou discussões e questionamentos sobre a realidade da vida e a realidade do teatro, tanto em suas personagens quanto em seu público de espectadores e leitores. Pirandello teve muito zelo ao elaborar sua poética de criação.

A pessoa como *personae*, como máscara de si mesma, como forma que define a sua personagem no jogo do ser não sendo do homem; a identidade que é ao mesmo tempo o velar-se da ficção para o revelar-se do real no irreal pelos atos de realização dramática da obra teatral – são alguns dos operadores postos em cena para flagrar a ambiguidade e a ambivalência essenciais do *self* e de sua autorepresentação no fluxo anímico de sua existência fenomênica. É o teatro no teatro que faz da vida do palco o palco da vida. Compreende-se

²⁰ “Egli è filosofico e un momento dopo triviale. Una battuta, da un lato sembra profonda, dall’altro banale. [...] È l’elemento romantico soprattutto ad ottenere quest’effetto”.

pois que seja inerente à obra pirandelliana uma estética visceralmente fenomenológica e que esta se apresente como tal, ao menos no universo das peças, quando se efetua a leitura das concepções a ela subjacentes em termos de uma metalinguagem das mais sutis e mais profundas, inclusive como corpo teórico. (GUINSBURG, 2009, p.12)

Em uma entrevista ao *Journal de Paris*, em 1934, na ocasião do recebimento do prêmio Nobel de literatura, Pirandello diz:

Mostrei homens e mulheres que viviam na ilusão de ser amados ou de ser poderosos, e que, bruscamente despertaram de seu sonho. Mostrei homens e mulheres certos de que nada é durável. Demonstrei que sábio é quem tem bastante agilidade para nunca se deixar preceder pela vida, prevenindo e adaptando-se a cada um de seus instantes. (PIRANDELLO, 1934, *apud* SOUZA, 1946, p.11/12)

O teatro de Pirandello é atemporal, independente e apartidário, antididático por excelência. Com seu jogo de espelhos quebrados, rompe as estruturas das aparências. Foi profundamente psicanalítico em seus dramas e são muitos os estudos e teses de psicologia que se baseiam em sua obra. Pirandello se preocupava com a multiplicidade do ser humano, fragmentou o indivíduo em imagens infinitas, tantas quanto as pessoas que o contemplam. Para ele é impossível ser *um*, pois *parecemos* ser pessoas diferentes em diferentes situações, interagindo com diferentes pessoas: quando há um relacionamento com desconhecidos, ou com amigos, com um colega, com o chefe, com o/a esposo/a ou com o/a namorado/a, com alunos ou professores, com o pai ou a mãe, com irmãos ou avós, com uma criança pequena, etc. Para cada relação *somos* alguém diferente, é o que *representamos* no momento ou sempre, mas para aquela pessoa e somente para ela. Esta impossibilidade “torna o homem incomunicável, unindo num mesmo território realidade e sonho, vida e ficção. Pirandello quebrou a fronteira entre ‘ser’ e ‘pensar ser’, porque jamais se conseguirá conciliar este dualismo” (MAGALDI, 2001, p.227). O ser humano, desdobrado nas diversas imagens que oferece aos outros, se define pelas aparências com que cada contemplador vê nele. “O subjetivismo das relações humanas não nos permite ser um, mas tantas quantas são as pessoas que se comunicam

conosco.” (MAGALDI, 2001, p. 232). As personagens, assim, se enriquecem pelas diferentes visões sugeridas. Pirandello descreve os homens como lhe parecem ser:

É cada um deles um feixe mal atado de eus dissemelhantes, um amarrado de individualidades diversas, formadas pelas tradições, pela herança, pelas evocações étnicas, por sentimentos que não chegaram a desabrochar completamente, por outros que asfixiamos sem lhe dar expansão, por alegrias que choraram em vez de rir, por tristezas que riram chorando, por toda a vida que as convenções fizeram abortar, por todas as vidas que foram ou que deviam ser nossas, que supomos extintas, e continuam, entretanto, dentro de nós mesmos a reger-nos o destino, aparentemente cego. (SOUZA, 1946, p. 69)

Os espelhamentos da personalidade são ainda mais fortes quando se trata de pessoas famosas, uma questão viva e atual que é tratada em *Vestire gli ignudi* (1921), e de forma mais desenvolvida em *Quando si è qualcuno* (1933). Essa premissa psicológica dá ainda maior riqueza estética à obra. Em resposta a uma entrevista a *O Jornal* (RJ),²¹ quando questionado por Sérgio Buarque de Hollanda sobre a ideia da multiplicidade de personalidade, se isso não acarretaria uma negação da responsabilidade e de qualquer espécie de moral, Pirandello respondeu indignado:

Ao contrário! É preciso compreender a minha obra, que eu não sou um autor de farsas, mas um autor de tragédias. E a vida não é uma farsa, é uma tragédia. O aspecto trágico da vida está precisamente nessa lei a que o homem é obrigado a obedecer, a lei que o obriga a ser um. Cada qual pode ser um, nenhum, 100 mil, mas a escolha é um imperativo necessário. E é essa escolha que organiza a nossa harmonia individual, o sentimento de nosso equilíbrio moral. É ela que constitui a tragédia e que faz com que os meus dramas não sejam simples farsas. Eles apresentam

²¹ <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/pirandello1.html> - Segundo o site, a matéria foi extraída de *O Estado de São Paulo*, 31/12/1988, mas foi publicada originalmente em *O Jornal* (RJ) em 11/12/1927. Acessado em 12/02/2011.

uma lei de sacrifício: o sacrifício da multidão de vidas que poderíamos viver e que, no entanto, não vivemos.

... (Este é) o ponto central da minha concepção da vida. É uma estupidez afirmar-se que ela destrói o senso moral. Faço questão de que se acentue bem isso. Tem-se escrito enormemente sobre a minha obra, mas infelizmente nem sempre com justiça e com inteligência.²²

Claudio de Souza (1946) faz muitas críticas ao teatro de Pirandello, algumas exaltando-o, outras bastante ásperas. Parece entender Pirandello como um filósofo e não como um dramaturgo, e o que critica asperamente é a *filosofia* de Pirandello, mostrando que tudo o que se encontra em suas obras já foi visto de maneira mais aprofundada por *outros* filósofos ou correntes filosóficas. Diz ainda, que Pirandello usa de ironia e dialogismo sem outro objetivo além do divertimento do exercício verbal, que seus personagens se aplicam tão somente ao diálogo, desinteressando-se dos fatos. Diz claramente que sua filosofia é primitiva, que não oferece novidade nem variedade. Que é baseada no ceticismo, e que este “foi sempre onde os espíritos procuraram repouso, quando extenuados com as pelejas dialéticas sem conclusão inabalável. Não é forma de exegese ou de ansia de saber: é estagnação de ataraxia” (SOUZA, 1946, p.22). Relembra Benedetto Croce que diz: “A filosofia de Pirandello não tem pé nem cabeça: doutrina que faz sorrir um principiante de filosofia”²³ (SOUZA, 1946, p.57). Apesar das críticas, Souza é ciente de que Pirandello nunca teve a intenção de criar uma nova escola filosófica.

Os protagonistas de Pirandello têm, em sua maioria, um quê de trágico, ao tentar “a passagem de máscara para personagem. Não por nada, é o momento em que na cultura européia triunfa o individualismo, com Bergson, Nietzsche, Proust e Gide” (BERNARDINI, 1990, p. 37). Gilbert Bosetti, citado por Bernardini (1990), diz que a filosofia de Bergson poderia ser ilustrada com as ideias de Pirandello, principalmente as duas concepções de moral, opostas uma a outra. Por um lado há a *verdadeira moral*, aquela da aspiração profunda do ser, função do instinto vital que se agiganta, sobrepondo-se à moral convencional. Esta não encontra respaldo em Pirandello, conhecido pelo

²² PIRANDELLO, 1927. Disponível em <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/pirandello1.html>. Acessado em 12/02/2011.

²³ “*Il filosofare di Pirandello non ha cepo né coda: dottrina che dovrebbe far sorridere un principiante di filosofia*”.

seu pessimismo. Por outro lado, existe a *moral convencional*, exigência da razão, bastante trabalhada por Pirandello, aquela que se importa com *o que os outros vão pensar*, vitimiza principalmente as mulheres e as classes sociais desfavorecidas:

Nada se pode esperar de um ser a quem a sociedade negou acesso ao mínimo de dignidade a não ser barbárie e animalização. A alternativa, nesse sombrio caminho tão nosso contemporâneo, virá a ser o discurso político coletivo: mas ele será levado adiante, como veremos, pelo neo-realismo italiano. (BERNARDINI, 1990, p.37)

Para Claudio de Souza (1946), a originalidade de Pirandello está na inversão da ordem dos fatores. Na moral burguesa, as peças culminavam com a vitória da virtude e condenação do vício, indo os bons para o céu e os maus para o inferno. A noção do bem e do mal, porém, ainda não está resolvida, e isso fica claro em todo o teatro de Pirandello, talvez por isso mesmo tenha sido considerado destruidor.

Não sou destruidor, mas construtor [...] Desvendando ao homem as ilusões em que vive, construo a realidade. Procuo mostrar-lhe que a vida é o instante que vivemos nada havendo durável. Devemos construir nossa vida, não sob formas prefixadas mas dia a dia segundo as circunstâncias. (SOUZA, 1946, p. 26)

A questão da relatividade sobre o bem e o mal percebe-se desde *Sei personaggi in cerca d'autore*, onde se dão muitas discussões sobre quem fez o bem ou fez o mal a quem, ficando clara a incompreensão devido a falta de diálogo, quando o *Pai* exclama “Se fosse possível prever todo o mal que pode nascer do bem que acreditamos fazer!” (PIRANDELLO, p.47)²⁴. Todos culpam esse personagem por ter abandonado o personagem *Mãe*. Crendo-o vil, veem somente maldade no que fez. Já ele pensava ter feito somente o bem, dando a liberdade à mulher e ao homem que ele julgava ideal para a esposa. Em outras peças, Pirandello questiona o que é ser *mulher honesta*, traz muitas contradições convencionais deploráveis, mas admitidas e respeitadas pela sociedade da época. Coloca tudo isso às claras como um desabafo,

²⁴ “IL PADRE. Se si potesse prevedere tutto il male che può nascere dal bene che crediamo di fare!”.

mostrando toda essa hipocrisia desperta no espectador. O fundo de consciência recalcado faz repensar preconceitos e crenças tão arraigados na sociedade, mostra como vivem-se papéis que a sociedade impõe, sem pensar sobre o que fazer ou como viver, simplesmente aceita-se e recita-se a parte que cabe a cada indivíduo.

A incomunicabilidade é outra grande questão que perpassa todo o pensamento pirandelliano. Incomunicabilidade de vários tipos, tanto entre as pessoas que não se revelam totalmente como são, não dizem tudo, quanto entre o texto e o palco, personagens e atores. A personagem também não se desnuda ao ator, não se mostra por completo. “A subjetividade total, que é o fundamento da filosofia pirandelliana, torna os seres incomunicáveis e se projeta, no plano do teatro, no paradoxo da impossível captação cênica da palavra do autor”. (MAGALDI, 2009, p.26). Segundo ele, o homem, por ser complicado, é a mais infeliz das criaturas. Quando canta um canarinho, todos os canarinhos do mundo o entendem e, quem sabe, cantam em coro com ele. O homem, com toda sua sabedoria e inteligência, com tantas línguas e dialetos no mundo, não consegue fazer-se entender nem mesmo por um único outro homem.

A falência do casamento é tema recorrente em Pirandello, que explora a traição em suas causas e consequências. Também é repetida a ideia de que, em termos de casamento ou relações amorosas, se você gostar muito de alguém, dedicando-se de todas as formas a este alguém, ele irá com certeza desprezá-lo. Se por outro lado você desprezar muito alguém, esta pessoa irá amá-lo.

Em geral, o autor siciliano soube penetrar o espírito feminino, mas muitas vezes escorregou ao narrar sobre a mulher que *não presta*, seja ela uma prostituta, seja qualquer uma que se tenha *perdido* fora ou dentro do casamento. A questão da igualdade dos direitos dos sexos não foi abordada em seu teatro. Pirandello antecipou os estudos pós-freudianos, intuindo que as mulheres têm maior facilidade que os homens para mudar sua identidade. Segundo J. K. Gardiner “A identidade feminina (à diferença da masculina) realça os aspectos fluidos e flexíveis das identidades primárias das mulheres” (1981 *apud* BERNARDINI, 1990, p. 47). Para Pirandello, a vida nas mulheres tem mais facilidade para romper a forma, enquanto os homens são mais vítimas da forma, pois permitem que a forma se feche sobre a vida. Nos personagens masculinos, quando a máscara é quebrada eles preferem fazer de conta que nada aconteceu e continuar levando a vida do mesmo modo, vivendo na mentira e da mentira, com os aspectos da aparência, vencendo a *forma*. Nos personagens femininos, a mulher não consegue

vestir novamente a máscara quebrada. Ou se assume na sua verdade ou desiste de viver, como é o caso de Ersília de *Vestir os Nus*, quando vê seu futuro comprometido ou a impossibilidade de uma *nova vida*. Bastante diferente dos homens que, mesmo com consciência de seus erros, preferem refugiar-se num passado mítico, ilusório ou convencional, fato que o crítico Adriano Tilgher, ao ser citado por Bernardini (1990, p. 48),²⁵ chamou de *o triunfo da forma*, que seria a possibilidade que a aparência tem de recuperar a vida.

Pirandello sempre teve liberdade de movimento no terreno do grotesco. Em *O Humorismo*, encontra-se uma teoria do tragicômico como fundamento do grotesco. O ambiente é abstrato, ideológico, metafísico ou simbólico.

Pirandello considera as personagens seres concretos, acabados, imutáveis, reais, verdadeiros e eternos, enquanto criaturas artísticas, produto superior da criatividade, mais perfeitas do que o ser humano, com sua variabilidade e relatividade típicos da *persona*. Essa concepção é derivada do ideal da arte como um mundo mais verdadeiro e superior. Seus personagens, dotados de vida verdadeira que só a arte pode lhes dar, são a revanche da arte sobre a vida.

As personagens secundárias em Pirandello dificilmente superam a categoria de figurantes, geralmente movem-se em função da trama principal, entram apenas no momento necessário e desaparecem, muitas vezes servem para compor a paisagem cotidiana. Tem sempre grande importância nas histórias de Pirandello o que os outros pensam, sejam estes outros os personagens secundários, seja a própria sociedade como entidade coletiva que influencia o destino dos protagonistas, induzindo-os à ações que podem parecer lógicas para a vida dos outros, mas não para si mesmos. Alguns raros personagens conseguem escapar a finais trágicos, percebendo isso a tempo.

Para o crítico Claudio de Souza (1946), tanto o romance, quanto o teatro, serviam a Pirandello como simples recurso para comunicar o seu modo de pensar. Usa sentimentos e paixões “para provocar os discursos da razão”, porém sem cunho didático. “Manifesta em muitas de suas peças dotes raros de dramaturgo. Não os quis, porém, aproveitar, preferindo às peripécias da intriga, os jogos do verbalismo” (SOUZA, 1946, p.28). Souza afirma que “[...] o público ainda é o comum dos mortais, que se rege mais pelo sentimento do que pela razão” (p.31). Considera Pirandello um prestidigitador de ideias, afirmando que seu drama é todo razão, sem os gritos e lamúrias dos antigos dramaturgos,

²⁵ Adriano Tilgher é famoso por sua teoria sobre o conflito vida/forma na obra de Pirandello.

partindo da linguagem do preconceito para o diálogo conceituoso, sendo ele mesmo o personagem principal de suas peças. “O teatro de idéias, ou de tese é índice de cultura. Ganha, porém, a tese quando vem dentro de intriga teatral lógica. Um dialogar constante de filósofos ou de paradoxistas diverte a começo, mas logo fatiga o espectador” (SOUZA, 1946, p.43). O crítico continua ainda comparando os diferentes tipos de público e conclui que somente os polemistas e discutidores vão ao teatro de tese, e que estes são a parte mínima das plateias. Souza diz que na obra de Pirandello, principalmente em *Henrique IV*, transluzem impressões shakespeareanas, mas que o que o difere de Shakespeare é a falta de humanidade e de aderência à vida real, presente, segundo ele, em quase toda a obra pirandelliana. “O cérebro fala ao cérebro, o coração ao coração [...] O teatro puramente psíquico é tão falho quanto o simplesmente somático”(SOUZA, 1946, p.47). Depois o compara a Dumas, dizendo que faltou a Pirandello a faculdade de se conservar sempre dentro da vida como Dumas. Diz que Pirandello usava a personagem como simples porta-voz, servindo-o para levar suas ideias à cena.

Bastante diferente é a visão de Magaldi, para ele não existe em Pirandello a antinomia razão e paixão, ou quando há, são comunicáveis. Suas comédias mais populares são obras-primas do folclore italiano. Na sua dialética inflexível, a seiva espontânea se submete ao filtro da razão. “Rompendo as antinomias cérebro e instinto, pensamento e coração, inteligência e sensibilidade, Pirandello oferece a imagem de um homem completo.” (MAGALDI, 2001, p. 228) Este homem, representado em cena, impressiona pela riqueza e pelo alcance de sua fragmentação, percebe-se um perfil nítido. As personagens têm existências inconfundíveis e individualidades fortes. Em sua criação dramática, Pirandello expressa o próprio homem resolvendo outra contradição: “Sólido, granítico, íntegro, uno – como personagem, e polivalente, esmiuçado, dividido – como matéria de personagem” (MAGALDI, 2001, p.228). Aristóteles define tragédia como imitação de ações e não de homens. Pirandello, sempre acusado de cerebralismo, de debatedor de ideias, de filósofo, de sofista, “funda sua obra numa ação dramática feita ao mesmo tempo de paixão e de razão” (MAGALDI, 2009, p.21).

Em Pirandello é clara a tirania da forma. “Vivemos porque somos aparência”. (MAGALDI, P.228). Nos seus textos, porém, há uma particularidade: a forma gera a vida. É graças a essas aparências, essas *verdades parciais*, que em alguns textos, por exemplo, nasce uma criança. Em *Vestire gli ignudi* é mais do que clara a fórmula *vivemos porque somos aparência*, pois é justamente este o desejo de Ercília, a

protagonista. É o que ela busca: vestir-se com uma aparência que não é a sua para poder viver. Se tivesse conseguido manter esta falsa verdade que criou para si, entraria no esquema que a forma gera vida. A vida foi interrompida justamente porque a verdade *real* apareceu, não pôde ser mantida a aparência.

Assim, também, a abstração é outro tema recorrente em Pirandello. A Senhora Ponza de *Così È, Se Vi Pare* afirma não ser ninguém para ela mesma, diz ser aquela que acreditam que ela seja. Também Henrique IV refugia-se na forma, após seu ato sincero e verdadeiro de declarar seu amor a Matilde e matar Belcredi por vingança, sabendo que a justiça humana não tolera a verdade, volta a vestir sua máscara de loucura para viver num mundo de aparências.

O ser humano – um comediante inato -, a fim de ajustar-se ao universo social, põe-se a representar um papel que para si cria ou que lhe é dado pela sociedade. Daí uma dramaturgia em que os rostos humanos aparecem velados pelas máscaras sociais e em que o imaginário busca tornar-se realidade, porque a vida não passa de uma contínua e tragicômica mascarada. Neste grande teatro do mundo representa-se a “fátua comédia sem fim da vida”, não havendo distinção entre a ficção e a realidade. Deste ângulo, iluminar os segredos da ribalta (revelando os bastidores da carpintaria teatral e da criação literária) e efetuar o rompimento das fronteiras entre palco e platéia foram os meios utilizados então para inserir o espectador no espaço-tempo da ficção, que, em última análise, correspondia ao espaço-tempo da realidade empírica. (SILVEIRA, 1986, p.38)

Apesar de seu cerebralismo, Pirandello nunca suprimiu o instinto. Sempre mostra a hipocrisia derivada da falsidade imposta pela ordem social. O instinto também se aprisiona na forma. “A indisciplina interna, provocadora de inevitável quebra dos valores estabelecidos, não pode chegar as últimas consequências, e leva, por ironia, ao aparente fortalecimento da ordem”. (MAGALDI, 2001, p.233). Em *Sei personaggi in cerca d'autore*, o Pai fala dessa hipocrisia:

[...] cada um - fora, na frente dos outros - é vestido de dignidade: mas dentro de si, sabe bem tudo aquilo que na intimidade consigo mesmo se passa de inconfessável [...] Funciona assim com todos! Falta somente a coragem de dizer certas coisas! (PIRANDELLO, 1967, vol. 1, p.53/54)²⁶

A *Enteada*, então, replica que a coragem de fazer todos têm, e o *Pai* concorda: “Todos! Mas escondidos! E por isso é preciso mais coragem para falar!” (PIRANDELLO, 1967, p.54)²⁷ Aí está clara a distinção entre a vida que se mostra aos outros e a vida íntima, entre o que se diz e o que se faz, em como se é e como se aparenta ser. O reino da aparência e ilusão é instaurado pelas instituições sociais e os sistemas de pensamento que não passam de máscaras que escondem o verdadeiro ser de todas as coisas. Forças contraditórias da natureza impulsionam o homem. Se por um lado, como ser animal, segue a *vida*, com seus impulsos vitais, instintivos e de paixões, por outro, como ser racional, segue a *forma*, tentando frear, fixar, ordenar a vida através da forma com leis, normas, regras, preceitos, preconceitos e costumes.

Pirandello oferece a fórmula para chegar à loucura: basta ser sincero e verdadeiro, mas sempre e em todas ocasiões extremamente sincero e verdadeiro, dizendo, agindo, fazendo sempre o que tiver vontade, quando tiver vontade, sem se importar com convenções ou regras sociais ou de etiqueta. Desse modo, para Pirandello, você rapidamente será excluído de seu grupo, rejeitado por todos e tachado de louco.

Outra questão muito presente no teatro de Pirandello é o relativo versus o absoluto, é a precariedade do minuto humano. Em *Enrico IV*, afirma que não se tem vida própria, simplesmente revive-se vidas anteriores. Em *La Ragione degli altri* diz que “não somos mais que um sepulcro do que fomos” (SOUZA, 1946, p.71) Em *La vita che ti diedi* a vida foi definida como “a morte de cada minuto” (SOUZA, 1946, p.71). O que se amou ontem não existe hoje, vive somente na memória. Entendido isso, não há porque temer a morte, assim o ser humano se alivia de sua maior angústia, podendo alcançar a exaltação. Na criança não se reconhece o bebê que um dia foi, como no jovem não se reconhece a criança, nem no idoso o jovem. Assim, a vida é entendida

²⁶ “...ciascuno – fuori, davanti agli altri – è vestito di dignità: ma dentro di sé sa bene tutto ciò che nell’intimità con sé stesso si passa, d’inconfessabile” [...] “È così di tutti! Manca solo il coraggio di dirle, certe cose!”

²⁷ Tutti! Ma di nascosto! E perciò ci vuol più coraggio a dirle!

como uma cadaverização lenta, o próprio corpo desaparece desde o início da vida, não havendo, assim, motivo para chorar o último dessa longa série de falecimentos. Em *Sei personaggi in cerca d'autore* compara a vida paralela do plano abstrato com a do concreto, realidade e ficção, atores e personagens, dando maior ênfase ao abstrato. A tese da peça é que um único momento de fraqueza ou vício pode marcar toda uma vida, incrustando-se no indivíduo de maneira absoluta e indelével. Parece contrário ao que dela Pirandello fala:

Há antinomia fundamental entre a mobilidade da vida espontânea e contínua e o sistema de aparências em que por meio de princípios convencionais, queremos fixá-la. Tendo a vida curso contínuo, não devemos tentar interrompê-lo: pois a paz e a felicidade só se podem encontrar acompanhando-lhe os instantes e adaptando-se a eles. (SOUZA, 1946, p.51)

A morte e o suicídio são recorrentes em sua obra. Também em *Vestire gli ignudi* a protagonista se suicida.

Mas o suicídio não é apenas o fim fatal e quase obrigatório de todo drama burguês. A morte, outro grande leitmotiv, se tornará em Pirandello a sansão do instinto, ao qual suas personagens voltam, abandonados os apetites, porque a um certo momento as leis morais adquirem violência do instinto e golpeiam cegamente como o destino. (BERNARDINI, 1990, p.28)

A contradição faz parte da dialética pirandelliana como componente de sua criação. Antinomias aparentemente inconciliáveis estão presentes em todas as questões, sempre como sustentáculo da obra de arte: razão e paixão, forma e vida, “cérebro e instinto, pensamento e coração, inteligência e sensibilidade, convenção e inovação, arte e artifício, ilusão e realidade, face e máscara.” (MAGALDI, 2001, p.240).

Na narrativa, o escritor descreve fatos escolhendo pontos de vista particulares, interpretando-os de acordo com seus sentimentos e sensibilidade, buscando um sentido filosófico universal. Isso é totalmente diferente do teatro onde não existem descrições e não se narram fatos. O fato, no teatro, é vivido por quem o interpreta. Quando se transforma um conto em teatro, coisa que Pirandello fez várias vezes,

a própria linguagem é modificada, torna-se viva e pessoal, é fala, e não mais escritura.

Pirandello fez pesquisas em diversas regiões da Itália, anotando expressões populares e *documentos de vida*. Usou esse material nas falas de seus personagens e algumas vezes criou personagens para usar o material. Bernardini selecionou algumas palavras encontradas em sua obra e não registradas em dicionário: *springare*, *desugare*, *ranca ranca*, *zaffare*, *imporrito*, *marnoso*, *lunata*, etc. (1990, p. 44). Ele sempre se preocupou em escrever bem e não em escrever bonito:

Essa tendência estremada em pesquisar diferentes falas, em criar vocábulos novos para certos estados particulares, para certos matizes insólitos, já era prenúncio de que o escritor estava à procura de uma nova dimensão, do gesto, como querem os críticos, que completasse o verbo. (BERNARDINI, 1990, p. 45)

Pode-se perceber, na evolução das peças de Pirandello, a mudança de perspectiva, começando do ponto de vista unicamente do dramaturgo com grande valorização do texto literário, como valor definitivo no conjunto do fenômeno cênico, passando, mais tarde, já envolvido com Marta Abba, a valorizar a participação do ator. Este, que era visto como um traidor do texto, passa “a primeiro plano, nas preocupações estéticas de Pirandello” (MAGALDI, 2009, p.28), importando-lhe a vida que este dá ao texto no palco. O intérprete passa a ser tão importante quanto o texto literário.

O tema da improvisação e o papel do diretor no espetáculo são esboçados em *Sei personaggi in cerca d'autore* e são retomados e aprofundados em *Questa sera si recita a soggetto*. Instaura-se a polêmica contra os encenadores, que procuraram assumir a autoria do espetáculo utilizando-se do texto como simples pretexto, sobrepondo-se ao significado do texto. Esta atitude estava muito em voga a partir do início do século e Pirandello não deixa de retratá-la como caricatura.

A questão da importância ou não dada ao valor do texto, do ator e do diretor, encontrou perfeito equilíbrio ao final de seu percurso estético, não supervalorizando nem diminuindo o valor de nenhum dos três elementos tão cruciais a um bom espetáculo cênico.

Em suas peças, Pirandello teorizou muito sobre a criação, o que faz o espectador sentir-se mais íntimo. Ele não somente escreveu peças sobre teatro, mas peças de teatro absolutamente fascinantes. Sua

excelente dramaturgia se deve, em grande parte, ao profundo conhecimento da estética teatral.

A tendência verbalista de Luigi Pirandello se dava, sobretudo, na escrita. Ele dizia, segundo Souza (1946), não saber falar; dizia que gastou tanto tempo para aprender a escrever que não sobrou tempo para aprender a falar. Ao receber o prêmio Nobel declarou: “Se a obra que me valeu a atenção universal se intitula *Seis personagens em busca de autor*, minha obra inteira poderia trazer o sub-título: Mil personagens em busca de paz” (PIRANDELLO *apud* SOUZA, 1946, p. 57).

2.1.1 O teatro de Pirandello na Itália

Quando Pirandello apresentou, na Itália, sua peça *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), a burguesia da época, acostumada com as comédias de costume, ficou chocada pela ousadia e quebra total de regras. O impacto maior foi devido à quebra da quarta parede. Ver personagens adentrando a sala em meio ao público pareceu, na época, para a burguesia italiana, uma promiscuidade, como se o público pudesse ser *contaminado* pela classe artística que deveria ficar somente no palco. O fato causou escândalo, mas foi precursor do teatro moderno, onde a quebra da quarta parede é fato corriqueiro.

Até Pirandello, a literatura e o teatro seguiam o realismo do século XIX. A sequência cronológica dos fatos era obrigatória, bem como a veracidade e coerência psicológica dos personagens, que deviam ser baseados, tanto quanto os acontecimentos, no conceito de realidade. Pirandello virou a página do realismo para o teatro do século XX. Foi ele quem trouxe as inovações do século para a arte teatral. A desestruturação psicológica do personagem tem grande importância neste contexto. Para ele não existe realidade objetiva e seus personagens não são uma unidade psicológica; é a total contradição do realismo.

Com D'Annunzio e Svevo, Pirandello é um dos maiores autores italianos do século passado, e o mais conhecido entre todos no exterior. Houve uma percepção imediata no mundo ocidental de que ele estava inovando, rompendo com os padrões, criando algo totalmente novo e o sucesso foi estrondoso. Introduziu novos conteúdos e mecanismos. Deu início à arte do século XX, inventando novas formas e conteúdos que usamos ainda hoje. Foi ele quem começou a grande mudança da literatura partindo do realismo, seu precedente, ao artificial, criado por Pirandello e marca maior da literatura do século XX. O ideal artificial é para Baudelaire o grande conteúdo da literatura do século passado, “[...]”

aquilo que Baudelaire chamou ideal artificial²⁸. Não o ideal real, os conteúdos verdadeiros, os sentimentos verdadeiros do homem, mas um mecanismo artificial do qual o homem se nutre”²⁹ (CIGADA, 2009, p. 6)³⁰, diferentemente do ideal real do realismo do século XIX.

Na Itália, além de Eduardo de Filippo, por um longo período não surgiu outro nome de autor teatral, posterior a Pirandello, que tenha conseguido fama mais longa do que alguns meses.

Desde o final do século XIX, em Paris, surgiu a ideia de que os atores não trabalham por si só, mas devem todos seguir o comando de alguém, ser coordenados por alguém. A partir de então, essa ideia ganhou cada vez mais força em todo o mundo e também na Itália. A partir da segunda metade do século passado foram os diretores que roubaram a cena do teatro italiano. A fama deixou de ser do autor e passou a ser do diretor, que muitas vezes encenava peças já antigas, principalmente os clássicos, dando uma roupagem totalmente nova, interpretando e reelaborando os textos.

2.1.2 O desenvolvimento e a influência do teatro de Pirandello no ocidente

Entre 1916 e 1917, Pirandello escreveu algumas peças³¹ que fizeram um sucesso enorme, fazendo dele o maior nome no teatro italiano e o rei do teatro europeu, tendo suas peças traduzidas quase que imediatamente, sendo representado em Paris e em Nova York. Foi de Paris que partiu o reconhecimento internacional da obra de Pirandello. Em 1923, a *Comédie des Champs-Élysées* encenava *Sei personaggi in cerca d'autore*. Companhias francesas faziam turnês no exterior levando a obra de Pirandello, vindo inclusive ao Brasil. Passada a década de 20, quando houve a polêmica revelação da obra de Pirandello, os melhores elencos internacionais incorporaram o repertório pirandelliano.

A importância da obra de Pirandello no tempo “se aproxima de quantos trouxeram visão nova ao conceito do teatro e do mundo” (MAGALDI, 2001, p. 227). Ele deu nova vida e nova técnica à representação teatral, influenciando o teatro mundial.

²⁸ Sublinhado conforme original.

²⁹ [...] ciò che Baudelaire chiamò ideale artificiale. Non l'ideale reale, i contenuti veri, i sentimenti veri dell'uomo, ma un meccanismo artificiale di cui l'uomo si nutre.

³⁰ CIGADA, Prof. **Pirandello e il teatro del novecento**. 27/04/2009.

http://www.portofranco.org/SITE/MATERIALE/DIDATTICA/2010/pirandello_e_il_teatro_de_l_novecento.pdf. Página acessada em dezembro de 2010.

³¹ Principalmente *Così è (se vi pare)*, que não é uma de suas obras-primas, mas teve papel de suma importância como ponta-pé inicial para seu sucesso e fama.

A fórmula pura do pirandellismo, segundo Magaldi (2001, p. 229) pode ser vista como ultrapassada. Suas conquistas e sua expressão foram de grande importância para a época, não fazendo mais sentido nos dias de hoje. Porém, tudo o que veio depois sofreu sua influência, tudo tem um traço de sua experiência, tem algo de Pirandello. “Todo autor vindo depois dele sentiu a vertigem que domina seu teatro” (MAGALDI, 2001, p. 229).

Pirandello destruiu os conteúdos psicológicos, a unidade psicológica dos personagens, mas manteve a sequência narrativa e a ordem cronológica. Mais tarde,³² no exterior, como uma evolução de seu teatro, surgiu, principalmente na França, o teatro do absurdo, com a destruição da forma, da sequência narrativa e da ordem cronológica. A teoria do absurdo é uma radicalização do que já havia dito Pirandello, vê a vida como uma sequência de repetições sem causa nem objetivo, se fala e se faz sempre a mesma coisa sem questionar-se o porquê ou para quê. Para Pirandello, ao menos o mote era a sociedade, era o que unia as diferentes peças (homens) fazendo-as seguir num determinado ritmo e direção. Para o teatro do absurdo as peças rolam soltas e dispersas, a vida é a repetição obsessiva de atos desconexos.³³

Na história do pensamento moderno, a dissociação da personalidade foi um dos marcos definitivos e Pirandello partiu o homem em mil pedaços. Por mais que hoje se busque o contrário, procurando recompô-lo, não seria possível a recomposição sem a inevitável quebra.

Pirandello, passando por fortes decepções, num período cinza de sua vida, decidiu-se por um exílio voluntário em Berlim que durou de 1928 a 1930. Depressivo, deu uma entrevista dizendo ir embora da Itália, pois não tinha mais o que fazer lá, já que sua companhia tinha se dissolvido e não tinha conseguido a direção dos teatros estatais italianos que tinha em vista. Procuraria refúgio no cinema e no exterior, num quarto de hotel teria possibilidade de escrever. Dizia que o recriminavam, jogando-lhe na cara que a Itália deu, na pele dele, um escritor ao mundo, mas que se enganavam, pois se ele recordava bem a coisa tinha sido diferente. Afirmava que sua maior fama tinha vindo do exterior e que do exterior eram suas melhores representações, também do exterior eram os maiores e mais serenos estudos de sua obra. Seria,

³² Entre 1935 e 1955.

³³ O teatro do absurdo teve seu auge em sua segunda fase, a partir de 1950. A desconexão, sua fórmula básica, também foi fundamental nas artes plásticas e na música, sendo considerada fenômeno típico da cultura do século XX.

então, o caso de dizer que foi o mundo a dar, na pele dele, um outro escritor à Itália.

Os anos que se seguiram, porém, apesar de melancólicos, foram intensos e fecundos, seja como escritor ou como homem de cultura. Conseguiu reencontrar o equilíbrio e renovar a inspiração. A prova disso é que escreveu *Questa sera si recita a soggetto*, um dos mais significativos títulos para sua trajetória pessoal de dramaturgo e para o teatro ocidental.

2.1.2.1 Alemanha

Pirandello deu seus primeiros passos como poeta na Alemanha. Foi também a Alemanha que o consagrou como dramaturgo em nível europeu. Os espetáculos de Pirandello (seja aqueles sob a direção de alemães, seja sob sua própria direção com a companhia de Teatro D'Arte di Roma) obtiveram grande sucesso de público, mas não obtiveram a aprovação dos críticos alemães, que suspeitavam de um siciliano que resolvera se dedicar ao teatro aos sessenta anos. Berlim, naquele tempo, era palco de inúmeras experimentações, mas ainda assim as profundas inovações de Pirandello e suas interrogações postas à dramaturgia ocidental, não foram ali compreendidas. Era acusado de cerebralismo, devido ao sutil *estranhamento* irônico de alguns personagens:

Quase ninguém percebeu que a tão discutida antinomia forma-vida, aparência-realidade, tema caro à filosofia alemã do início do século, não devia ser aplicada tão somente à realidade burguesa, [...] mas sobretudo à «realidade teatral».³⁴ (COMETA, 1986, p. 16)

Apesar das críticas “o teatro de Pirandello se difunde capilarmente em todos os países de língua alemã. Em breve, como no resto do mundo, torna-se uma verdadeira moda, e não somente literária.”³⁵ (COMETA, 1986, p. 16) Todas as mídias contribuíram para essa moda entre os anos 24 e 26. Até mesmo as revistas femininas da

³⁴ “Quasi nessuno colse che la tanto discussa antinomia forma-vita, apparenza-realtà, tema certo caro alla filosofia tedesca degli inizi del secolo, non doveva essere applicata semplicemente alla realtà borghese, [...] ma soprattutto alla «realità teatrale»”. (Realce do autor).

³⁵ “il teatro pirandelliano si diffuse capillarmente in tutti i paesi di lingua tedesca. In breve come nel resto del mondo, divenne una vera e propria moda e non solo letteraria”.

época começaram a retratar as heroínas de Pirandello. Personagens como Fulvia Gelli, de *Come prima, meglio di prima* e Ersilia Drei, de *Vestire gli ignudi*, tornaram-se verdadeiros mitos femininos, para isso contribuiu o fato de terem sido interpretadas por atrizes talentosas e de fascínio como Maria Orska e Leontine Sagan. Mario Mohr escreveu um artigo com o título *Pirandello, Poeta e Deus da Moda*, no qual se questiona:

Nós alemães somos antes de tudo um povo da razão. Não do coração. E quanto mais ao norte se vai, mais se confirma tal princípio. Não é por acaso que Kant tenha vivido e ensinado em Königsberg, e que Schopenhauer tenha respirado o ar do mar Báltico. Pirandello, neste sentido é irracional e sentimental. Por isso o amamos tanto... Mas, seriamente. Precisamos realmente desta Itália e deste Pirandello? Nós, o povo “dos poetas e pensadores”?³⁶ (1925 *apud* COMETA, 1986, p. 17)

O número de montagens e apresentações de Pirandello era grande. Em duas temporadas, 1924 e 1925, foram mais de cem montagens diferentes de *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Mais tarde, na ocasião do exílio voluntário de Pirandello, em Berlim, onde ele pretendia dedicar-se ao cinema com algumas pretensões dramatúrgicas, a *Pirandello-Mode* já tinha se apagado um pouco. A nova obra de Pirandello, escrita em Berlim, *Questa sera si recita a soggetto*, teve sucesso de público em Königsberg, cidade provinciana, mas não em Berlim, provavelmente pelas duras críticas às instituições teatrais e à direção dos espetáculos contidas no texto pirandelliano, até porque a arte da direção era considerada privilégio do teatro alemão. Paolo Chiarini, segundo Cometa (1986), fez um estudo sobre as relações do teatro de Pirandello com o teatro épico de Brecht. Seria muito interessante um estudo da gênese de *Questa sera si recita a soggetto*, estudando as relações de Pirandello com os intelectuais de

³⁶ “Noi tedeschi siamo prima di tutto un popolo della ragione. Non del cuore. E tanto più al Nord andiamo, tanto più tale principio trova conferma. Non è un caso che Kant abbia vissuto ed insegnato a Königsberg, e che Schopenhauer abbia respirato l'area del mar Baltico. Pirandello in tal senso è irrazionale e sentimentale. Per questo l'amiamo così tanto... Ma, seriamente. Ne abbiamo proprio bisogno di quest'Italia e di questo Pirandello? Noi il popolo ‘dei poeti e dei pensatori’?”.

Berlim. São, aliás, muitas especulações sobre quem seria o diretor Dr. Hinkfuss, na cena teatral alemã.

Em 1934 foi proibida na Alemanha a *Favola del figlio cambiato*, sem que se entendesse bem o motivo, sendo que o próprio Hitler a havia assistido. Pirandello imaginou que o único motivo poderia ser a hipersensibilidade dos nacional-socialistas em matéria de racismo. Mais tarde, em 36, foi obrigado a aceitar a troca de seu excelente tradutor Hans Feist por Fred A. Angermayer, por motivos puramente raciais. Não eram aceitas traduções de literatos não arianos. Por isso, Pirandello ficou alguns anos longe dos palcos da Alemanha, até providenciar novas traduções.

2.1.2.1.1 *Die Nackten kleiden / Kleidet die Nackten*

A peça *Vestire gli ignudi*, objeto desta pesquisa, foi encenada na Alemanha com estes dois títulos (*Die Nackten kleiden* e *Kleidet die Nackten*), obtendo grande sucesso de público e de crítica. Foi traduzida para o alemão por Francesco von Mendelssohn.

Die Nackten kleiden teve a direção de Wolfgang Hoffmann-Harnisch, em Berlim, no Kammerspiele. Sua estreia foi em 3 de abril de 1926. A cenografia foi de Ernst Schütte. No elenco estavam quatro atores que haviam trabalhado em *Sei Personaggi*. Paul Henckels, além de fazer parte deste grupo, no momento era diretor de *L'uomo la bestia e la virtù*. O grupo de atores, portanto, era bastante familiarizado com a temática pirandelliana, fazendo com que trabalhassem sem esquematismos e com riqueza de esfumaturas. Eis o elenco: Maria Orska (Ersilia Drei), Mathias Wieman (Franco Laspiga), Hermann Vallentin (il console Grotti), Max Gülstorff (Lodovico Nota), Paul Henckels (Alfredo Cantavalle), Gertrud Eysoldt (la signora Onoria) e Käthe Grabs (Emma).

O grande sucesso ficou por conta de Maria Orska, que com essa peça ficou consagrada no cenário alemão. Muitos críticos testemunharam seu talento e sua feliz interpretação, entre eles: Alfred Kerr, Julius Bab, Kurt Pinthus, H. Bohm, Max Freyan, Herbert Ihering. Todos elogiaram o trabalho da atriz. Já o trabalho de Pirandello foi elogiado por alguns e recriminado por outros. Nos elogios à atriz, foram feitas referências à opacidade de sua voz e de sua mímica; à extraordinária interpretação com simplicidade de atuação; à espontânea e tocante fragilidade de sua mímica com latente sensualidade na imagem viva de uma humanidade sofrida; à representação de uma Ersilia apagada e sempre à beira de um ataque de nervos, carregada muda pela

correnteza dos acontecimentos, como um fantoche nas mãos do destino e dos homens; à supremacia na interpretação da mulher moderna, sem clichés neoromânticos nem excessos da moda expressionista. Herbert Ihering atacou o teatro de Pirandello, mas elogiou Orska como “sublime e fabulosa, única pérola de uma obra artificiosa, filisteia e até mesmo ridícula”³⁷ (*apud* COMETA, 1986, p. 203).

Cometa nos oferece um panorama das críticas recebidas à peça, registrando que Alfred Kerr evidenciou aspectos já clássicos do teatro pirandelliano, como a ambiguidade entre ser e parecer ser, a tensão dramática, a inspiração ibseniana. Já Pinthus, segundo Cometa (1986), colheu rapidamente os elementos épicos do drama pirandelliano, reconheceu o grande mérito de Pirandello pela introdução da reflexão no teatro. Para ele,

A peculiaridade de Pirandello está em ferir nosso cérebro, martelar nossa consciência, e depois deixar todo o resto ao espectador, assim estimulado e excitado. Cada um é obrigado a completar o tecido dos dramas de Pirandello. Todos têm que se tornar um pouco dramaturgos. Aqui está com certeza uma possibilidade de desenvolvimento para a futura dramaturgia.³⁸ (PHINTUS, *apud* COMETA 1986)

É como estar “às portas do teatro épico brechtiano, formulado em todo seu potencial já a partir de Pirandello.”³⁹ (COMETA, p. 204). O próprio Pinthus evidencia os elementos típicos do teatro épico, como a figura do mártir/santo (Ersilia) e do sábio (o *raisonneur*), que questiona o absurdo e a precariedade do mundo fenomênico (COMETA, 1986, p. 204). Na maioria das vezes, julgaram Pirandello baseando-se na estética do fim do séc XIX, não conseguindo perceber os elementos inovadores de seu teatro, os quais se encontram mesmo nos textos menores. O importante é que, apesar das críticas, o modelo proposto por Pirandello

³⁷ “«sublime» e «favolosa», l'unica perla di un'opera artificiosa, filisteia e addirittura «ridicola»”.

³⁸ “La peculiarità di Pirandello sta appunto nel graffiare il nostro cervello e nel pungolare la nostra coscienza – e poi nel lasciar tutto il resto allo spettatore così stimolato ed eccitato. Ognuno è costretto poi a completare il tessuto dei drammi di Pirandello; ognuno è costretto a diventare un po' dramaturg. Qui sta sicuramente una possibilità di sviluppo per la futura drammaturgia”.

³⁹ “alle soglie del teatro epico brechtiano, formulato in tutte le sue potenzialità già a partire da Pirandello.”

conseguiu despertar reflexões quanto a pontos essenciais da teoria do drama.

Não podemos esquecer do efeito de estranhamento existente em *Die Nackten kleiden*, onde se acentua o cinismo anti-burguês e o jogo de espelhos entre aparência e realidade, ficção e vida real. *Vestire gli ignudi* é o reverso de *Sei Personaggi*, agora são os *autores* que buscam na vida uma *confirmação da sua fantasia*, conseguindo, mesmo com a imaginação, transformar a realidade.

A crítica a Pirandello marcou a excessiva inclinação ao golpe de cena, uma intriga fria e calculista, um drama didático, vivacidade, tensão e ritmo nos diálogos criados pelo autor, exaltado pelo tradutor e diretor. De alguns atores foi dito que conseguiram fazer uma interpretação à italiana, ou seja, fortemente expressiva na mímica.

A crítica também foi positiva e calorosa para *Kleidet die Nackten*, que estreou em 26 de junho de 1926, em Düsseldorf, outro grande centro teatral da época. O diretor, Adolf Dell, usou o mesmo elenco com o qual havia feito *Sei personaggi*, alguns meses antes.

2.1.2.2 Brasil

Uma das primeiras traduções da novelística pirandelliana no mundo foi no Brasil, quando algumas das *Novelle per un anno*, foram traduzidas por Francisco Pati e publicadas com o título *Novelas Escolhidas*, graças ao empenho de Antonio Tisi, em 1925. A introdução de Candido Motta Filho apresenta Pirandello como um intelectual à altura de Einstein, Freud e Uexkul, sendo o equivalente literário das revoluções da ciência moderna. Não considera Pirandello um pessimista, mas “um humorista, animado pelo ‘sentimento do contrário’, que o iguala a Swift, a Sterne, a France, a Proust e a Machado de Assis.” (FABRIS, 2009, p. 387). Em 1932, foi publicado *A Luz da Outra Casa*⁴⁰, *Novelas Escolhidas*, também traduzida por Francisco Pati e *O Falecido Mattia Pascal* foi publicado pela Globo em Porto Alegre, com tradução de Souza Jr., em 1933 e 1941. Estas foram as únicas traduções de Pirandello até início da década de 40. Não podemos esquecer que assim como se assistia a peças em outras línguas, muitos brasileiros liam Pirandello do espanhol, do francês ou diretamente do italiano. Isso pode ser percebido até mesmo pelo prefácio de *Novelas Escolhidas* (1925), onde Candido Motta Filho faz referências a *O Falecido Matias Pascal* e

⁴⁰ Nesse parágrafo optamos em registrar os nomes das obras como foram traduzidas ao português.

a *Seis Personagens à Procura de Autor*. Quanto a este último texto, também, Tristão de Ataíde em 1928, num ensaio, o define como um marco no teatro mundial. Apesar da falta de traduções, é inegável o interesse que o dramaturgo despertou a partir de 1924.

Magaldi afirma, em um texto de 1956, que desde que diretores italianos começaram a trabalhar no Brasil, rara era a temporada brasileira em que não se registrassem encenações de peças de Pirandello e que suas montagens não se multiplicassem no mundo todo.

Em 1924, aconteceu a primeira montagem teatral de um texto de Pirandello em solo nacional: *Pois é isso... [Così è (se vi pare)]*, em São Paulo capital e interior, pela Companhia Brasileira de Comédias Jaime Costa, tradução de Paulo Gonçalves, sob o pseudônimo Teresa Coelho. Essa companhia era especializada em *vaudeville* e em comédias de costumes. Assim, para encenar Pirandello foi necessário coragem e ambição artística, embora provavelmente não tenha conseguido alcançar completamente a proposta pirandelliana. Naquele momento histórico, o desejo de renovação, já tão característico na literatura e nas artes visuais, ainda não havia tocado o teatro brasileiro.

Em 1925, essa mesma peça foi encenada por duas companhias estrangeiras: Compagnia Italiana Maria Melato-Annibale Petrone e Compagnie Dramatique Française de Victor Francen (com o título *Chacun sa vérité*). Na época era muito comum apresentações no Brasil em língua estrangeira.

Em 1927, foi a companhia de Pirandello, Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, que trouxe para o Brasil (São Paulo e Rio de Janeiro) *L'amica delle mogli*, *Come tu mi vuoi*, *Come prima*, *Meglio di prima*, *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Enrico IV*. Em 1929, volta *Enrico IV* pela Compagnia Drammatica Italiana del Teatro d'Arte di Milano com Ruggero Ruggeri, que foi importante para seu sucesso na Itália em 1922.

Em 15 de setembro de 1927, a Academia Brasileira de Letras recebeu a visita de Pirandello em sessão especial. Naquela ocasião, Claudio de Souza, representando-a fez um discurso no qual exprimia a admiração pela obra de Pirandello, dizendo que esta havia deixado de “pertencer ao patrimônio do gênio italiano para se tornar uma das maiores do teatro universal contemporâneo” (SOUZA, 1946, p. 67). Em seu discurso, Souza fala dos críticos que descobriram na obra de Pirandello uma reforma moral, chamando alguns de filósofo, outros de pessimista, ou de farsista e mesmo de incompreensível. Souza lembra que “nenhum de nós mora só em seu corpo” e que “nossa vida não passa de permanente conflito de nosso mundo interior” (SOUZA, 1946, p. 70), que circula em nosso subconsciente uma vida radical oculta e muitas

vezes ignorada, e que o teatro de Pirandello tem o poder de despertar esta vida íntima, cheia de ecos do passado, sensações já esquecidas, alegrias, revoltas, dores e mágoas sufocadas. Souza diz ainda que o espectador de Pirandello é constantemente lembrado da precariedade do minuto humano e que alguns o acusam de “demolir a moral com a noção de irresponsabilidade individual” (1946, p. 72). Concluindo o discurso, exalta a riqueza do teatro de Pirandello, riqueza de veios de controvérsia, riqueza de vida e de humanidade, e que permanecerá na obra pirandelliana “a imperecível definição de nossas torturas e de nossas alegrias” (SOUZA, 1946, p. 74).

Oswald de Andrade descobriu Pirandello em Paris, em 1923, em uma montagem de *Sei personaggi in cerca d'autore* e escreveu um artigo para o *Correio Paulistano* chamado “Anúnciação de Pirandello”, em 29 de junho daquele ano, onde afirma que o dramaturgo é legítimo herdeiro de Henrik Ibsen e Ernest Maseud. Mais tarde, porém, em 1943, passou a condenar em Pirandello “o aspecto politicamente antirrevolucionário e o afastamento daquilo que ele considerava o verdadeiro objetivo da arte teatral” (*apud* FABRIS, 2009, p. 386).

Na crítica de Tristão de Ataíde em *Estudos* – 2ª Série (1928), Pirandello é visto como um autor inumano que transforma o homem em fragmentos, interessando-se somente pelos estados de espírito. Sua originalidade está em ter transformado o homem em peças de mosaico, perdendo a unidade, reduzindo-se a uma abstração. Surge deste mosaico um homem complexo, trágico e abandonado como os homens do séc. XX. Mostrou os homens perplexos e desesperados com a perda da fé excessiva no Homem, aproximando-os mais da Verdade.

Oscar Mendes, em 1941, retoma a ideia do homem mosaico no livro *Papini, Pirandello e Outros* onde compara o homem pirandelliano a um desenho cubista. Explica a pouca presença de Pirandello no panorama cultural nacional devido à complexidade de sua poética:

A sua arte estranha, seca, misteriosa e surpreendente, oscilante entre o trágico e o grotesco, quando não hibridamente misturando-os, o seu inóspito cerebralismo, a sua dúvida ansiosa, o seu hamletismo desorientador e dessorante, tudo conspira para afastar do escritor siciliano a média do público leitor. (MENDES, 1941 *apud* GUINSBURG, 2009, p. 388)

Claudio de Souza procura negar o pirandellismo, mas acaba confirmando-o com uma série de categorias do leitmotiv de *Pirandello e seu teatro* (1946).

Carlo Prina, jornalista, escreveu, em 1956 um livro de divulgação: *Todo o Teatro de Pirandello (Narrado, Comparado e Explicado ao Povo)*. Neste livro, ele analisa 23 comédias, faz referência ao pessimismo do escritor, retoma o argumento do dualismo Vida e Forma, e resume a poética de Pirandello a dois elementos básicos: “sentir o *Homem* como força, e fustigar a sociedade e as incongruências da lei como *Organização*” ⁴¹ (PRINA *apud* FABRIS, 2009, p. 389). Prina reitera a ideia da humanidade dos personagens pirandellianos “mesmo quando parecem esquisitos ou grotescos, com seus sofismas e seus paradoxos, que os obrigam a grande tensão espiritual, aparecendo, à primeira vista, arbitrários, estrambóticos, ilógicos, e mesmo loucos” (PRINA *apud* FABRIS, p. 389). Desse conceito se originou o adjetivo pirandello, usado no interior do estado de São Paulo para designar uma pessoa de comportamento esquisito. Em 1960, Prina complementou o livro atualizando alguns comentários, analisando outras peças e acrescentando uma relação entre Pirandello e o cinema.

Sábado Magaldi também propõe a negação do pirandellismo em sua análise de *Vestire gli ignudi*, em 1964. Compara essa peça a *Entre Quatro Paredes*, de Satre, por ser precursora da expressão do absurdo contemporâneo. Nas duas peças existe um fato irremediável. A livre escolha é a proposta do filósofo francês, em Pirandello reina o pessimismo:

Uma análise pormenorizada mostraria, por exemplo, que *Huis Clos* (*Entre Quatro Paredes*) nasceu de sugestões pirandellianas. [...] O cônsul Grotti de Vestir os Nus não quer ser defindo por um acidente, mas ele ali está, para condicionar-lhe a vida [...] E no momento não lhe é facultado passar a limpo os acontecimentos, bem como as personagens de Sartre enfrentam o inferno depois de surpreendidas em fatos irremediáveis. Pirandello tenta salvar-se dos reclamos objetivos do mundo por meio do delirante mergulho na subjetividade [...] Sartre encontrou uma abertura otimista ao formular a possibilidade da escolha

⁴¹ Realce em itálico copiado conforme original.

livre em circunstâncias determinadas.
(MAGALDI, 2001, p. 235/236)

Magaldi compara as qualidades criativas de Pirandello com a literatura moderna, que se interessa pelos aspectos dolorosos da existência humana. Mostra essas qualidades concentradas na tragédia da protagonista de *Vestire gli ignudi*, Ersilia Drei: “revelação das traições, da fragilidade dos sentimentos, do jogo inútil da culpa e da certeza, da falta de horizontes, do desespero como estigma.” (MAGALDI *apud* FABRIS, p. 390). Um misto de paixão e razão é como é visto o teatro de Pirandello por Magaldi em “O Cenário no Avesso”, outro ensaio de 1977.

Os principais temas da poética pirandelliana devem-se, segundo Aurora Fornoni Bernardini (1990), à sua formação burguesa, à sua infância, à sua vida em família, às convenções e ao pudor, ao devido bom comportamento feminino, a todas as ideias impostas pela sociedade na qual viveu. Reagirá contra tudo isso através de seus personagens, transformando sua vida em matéria artística, espelho da crise do homem do início do século passado. Bernardini analisa o conflito entre o eu e os outros, faz uma minuciosa pesquisa linguística, examina a concepção do humorismo como sentimento do contrário e o personagem “como ponto de confluência entre forma e movimento expressivo, numa orquestração calibrada do fato cênico” (FABRIS, 2009, p. 391). Ela inspira-se em Claudio Vicentini (*L'estetica di Pirandello*, 1970), pensando numa síntese de humanismo e esteticismo como proposta ideal da poética de Pirandello, baseada na ideia da arte como mundo superior e mais verdadeiro. Considera como ponto fraco o final do filme *Acciaio*, com uma proposta de conciliação política que considerou destoante do momento político. O roteiro do filme chamava-se *Joga, Pedro*. Transformado no filme *Aço*, em 1932, teve colaboração do filho Stefano, mas não se sabe até que ponto o filho tenha interferido. Com esse roteiro, “segundo a crítica, teria escrito a pior obra de toda a sua carreira” (BERNARDINI, 1990, p. 70).

J. Guinsburg reuniu em seu *Pirandello do Teatro no Teatro*, de 2009, três peças de Pirandello, das mais significativas: *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Questa sera si recita a soggetto* e *Ciascuno a suo modo*, todas traduzidas por Guinsburg diretamente do italiano, em parceria com Roberta Barni, Sérgio Coelho e Pérola de Carvalho. Para a tradução, Guinsburg procurou manter a mesma norma da linguagem original, julgando que atores e diretores são quem deve adaptar o texto às necessidades do diálogo no palco, de acordo com o projeto de

encenação. Além das três peças, encontramos no livro *O Humorismo* e alguns ensaios sobre Pirandello. No último capítulo do livro de Guinsburg, em um texto de Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris, encontram-se listas completas até o ano de publicação (2009) das traduções das obras de Pirandello no Brasil, das principais montagens de suas peças no Brasil e dos principais textos escritos no Brasil sobre Pirandello. Daí foi retirada a seguinte lista de montagens⁴² de *Vestire gli ignudi*,⁴³ objeto deste trabalho:

- 1947, Grande Compagnia Italiana di Commedie, São Paulo;
- 1948, Cooperativa de Espetáculos Novos de Arte, Rio de Janeiro (*Vestir os Nus*);
- 1957, Nosso teatro, São Paulo (*Vestir os Nus*, tradução de Pyndaro Godinho);
- 1958, Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo/Santos (*Vestir os Nus*, tradução de Ruggero Jacobbi);
- 2010, Grupo Tapa, São Carlos/SP (*Vestir os Nus*, tradução do grupo).

A maior parte da crítica de Pirandello, tanto brasileira quanto mundial, trata de sua obra dramática. Segundo Fabris (2009), Alfredo Bosi fez diferente, em seu *Itinerario della narrativa pirandelliana* (1964), analisando várias novelas e romances do autor, delineou um itinerário ídeo-expressivo, estabelecendo quatro momentos em sua obra. No primeiro estão as novelas exemplares e campestres e os romances da juventude, já estão presentes o dissídio entre consciência e sociedade e o mal-estar do homem moderno. O segundo momento vai de *Il fu Mattia Pascal* até o início da atividade teatral; é a maturidade expressiva do autor. Segundo Bosi (*Apud* FABRIS, 2009), *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* representa o prefácio do teatro de Pirandello. O terceiro momento vai até a conclusão de *Uno, nessuno e centomila*, cujo tema é a diferença entre o que se acredita ser e como se é visto pelos outros. Na última fase, Pirandello se livrou do *pensamento relativista* e, animado por um novo sentimento da realidade, assumiu seu caráter lírico, fugindo para outra realidade, para o mundo dos sonhos e desejos inconscientes. Este momento coincide com o surrealismo, mas Bosi

⁴² Acrescentamos a montagem do grupo TAPA de São Paulo, posterior à listagem das autoras.

⁴³ Vale lembrar que a nossa análise foi feita somente sobre os textos aos quais tivemos acesso e essa lista é de montagens e não de textos publicados.

prefere não fazer nenhuma aproximação apressada, pois Pirandello sempre busca a racionalidade, mesmo no irracionalismo.

Fabris (2009) conta que também Sérgio Mauro preferiu estudar a narrativa de Pirandello em sua dissertação, na qual compara Pirandello e Machado de Assis no pessimismo de ambos. Compara *O Falecido Matias Pascal* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; em ambas, a narração vista de fora da vida (seja a vida física no caso de Brás Cubas ou vida civil em Matias Pascal) permite condições especiais para criticar a sociedade.

Pelo visto, até aqui podemos afirmar que foi grande a importância de Pirandello para o teatro brasileiro. Começou por possibilitar a Jaime Costa, um encenador popular, a representação de peças de maior qualidade. A Antônio de Alcântara Machado permitiu que se aproximasse das vanguardas, além de “rever sua visão de teatro vazada nos moldes do teatro tradicional francês” (FABRIS, 2009, p. 395). No início dos anos 20, Pirandello representa novas possibilidades para o teatro. Entre as décadas de 40 e 50 já é “um elemento determinante na elaboração de uma nova estética.” (FABRIS, 2009, p. 395). Pirandello foi primordial para o Teatro Brasileiro de Comédia, que renovou o conceito de teatro, escolhendo um repertório qualificado nacional e internacional, trabalhando com novos diretores e cenógrafos (como os italianos Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi e Aldo Calvo) e preparando melhor os intérpretes, montou *Seis Personagens à Procura de um Autor*⁴⁴, *Assim É (se lhes Parece)* e *Vestir os Nus*. Pirandello serviu também, de outro modo, ao Teatro de Arena que, ao contrário da estética burguesa do TBC, buscou um espetáculo mais popular na década de 50, apresentando *O Prazer da Honestidade* e *Não se Sabe Como*.

A partir dos anos 60 as representações de Pirandello diminuíram muito no Brasil, mas voltam vez ou outra em algum momento significativo para nossa cultura. Em 1989/90 a Companhia Renata Sorrah encenou *Encontrar-se*, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Num momento em que o teatro é tomado pelas comédias ligeiras, esta peça foi usada como afirmação do empenho intelectual do teatro. Em Porto Alegre, em 1992/93, foi feita uma montagem de *O Homem da Flor na Boca* para representar a AIDS, grande drama contemporâneo.

⁴⁴ Também aqui utilizamos os títulos em português por se tratar de encenações realizadas no Brasil, em português, com esses títulos.

A atualidade de Pirandello, que estes últimos espetáculos parecem afirmar, não deve porém deixar em segundo plano o conhecimento ainda hoje fragmentário de sua obra e a existência de uma fortuna crítica que, exceto em alguns casos, quase nunca saiu do estrito âmbito do pirandellismo e, portanto, não se demonstrou capaz de trazer contribuições significativas para a análise de sua poética. (FABRIS, 2009, p. 396)

Recentemente, a temática de Pirandello foi apresentada ao público pela televisão, mas sem falar explicitamente de Pirandello. Em 1999 foi anunciada pela TV Globo a adaptação de *Assim É (se lhes Parece)* para o programa *Você Decide*, onde o público escolhia o final. Em 2009, *Caminho das Índias*, telenovela da Rede Globo de Televisão, escrita por Glória Perez e dirigida por Marcos Schechtman, trouxe a história de *Il fu Mattia Pascal* em um personagem secundário, Raul, interpretado por Alexandre Borges. Raul gerenciava a empresa da família com o irmão, a convivência era péssima. O casamento com Sílvia também não ia nada bem. Estava cansado de sua vida e desejava recomeçar tudo em outro lugar. Assim, se fez passar por morto e foi viver em Dubai com muito dinheiro e nova mulher. Esta mulher, Yvone, roubou-lhe tudo e ele não podia fazer queixa à polícia porque ele não existia, era falso, sua identidade verdadeira estava morta no Brasil. Foi com muito custo que conseguiu voltar ao Brasil e descobriu que sua antiga esposa estava casada. Indo ao cemitério, viu sua filha visitando seu túmulo. Pode-se perceber aqui a estreita relação com a história original de *Il fu Mattia Pascal*, claro que com algumas mudanças e atualizações, dentro de uma telenovela com muitas outras histórias.

2.2 OUTROS GÊNEROS

Pirandello foi, segundo Bernardini: “bom poeta, ótimo ensaísta, excelente contista, excepcional dramaturgo e ... por um desses azares que sempre rondaram sua vida, sofrível roteirista cinematográfico.” (1990, p.64). A produção de Pirandello, da qual fornecemos aqui um breve panorama, é vasta e abrange vários gêneros.

Pirandello escreveu sete romances:

- *L'esclusa* – 1901;
- *Il turno* – 1902;

- *Il fu Mattia Pascal* – 1904;
- *Suo marito* – 1911; mais tarde publicado como *Giustino Roncella nato Boggiolo*;
- *I vecchi e i giovani* – 1909;
- *Si gira* – 1915; mais tarde publicado como *Quaderni de Serafino Gubbio operatore* – 1925;
- *Uno, nessuno e centomila* – 1925.

Uno, nessuno, centomila, que é o romance chave de sua obra, e *Il fu Mattia Pascal* desenvolvem os mesmos temas de sua obra dramaturgica, falando da multiplicidade do ser e da questão da forma/aparência.

Várias peças de teatro de Pirandello são derivadas de seus contos, por exemplo *Liola* nasceu de um capítulo de *Il fu Mattia Pascal*, de *Suo marito* surgiu *La nuova colonia*, etc. Seus contos são numerosos⁴⁵ e estão reunidos em dois volumes chamados *Novelle per un anno*. Esse título foi escolhido porque Pirandello desejava escrever 365 contos, um para cada dia do ano. Em 1922, na publicação definitiva de *Novelle per un anno*, havia chegado a 241 contos. Mais tarde saíram mais alguns.

A questão da igualdade dos direitos dos sexos foi abordada por Pirandello uma única vez, em *O Despejo*, conto escrito em 1933, mas rejeitado pelo autor que não o inseriu em nenhuma coletânea. O conto fala de uma moça que recrimina seu pai por sua queda física e moral. Talvez tenha parecido a Pirandello, muito calcado no conceito de *realidade*, o qual não lhe parecia válido artisticamente. Considerava o naturalismo um equívoco por confundir os fatos físicos, psíquicos e estéticos.

Seus contos não possuem uma temática delimitada, nem o tempo da ambientação é estabelecido, a paisagem também é variada. Os personagens nunca são da alta burguesia. Escreveu contos que ainda hoje são muito atuais, como “*Notizie del mondo*”, “*Una giornata*”, “*Il giardinetto lassù*”, “*Lontano*”, “*Pena di vivere così*”, “*La patente*”, “*La liberazione del re*”, “*Mondo di carta*”, “*Guardando una stampa*”, “*I nostri ricordi*”, “*C’è qualcuno che ride*”, “*La tragedia d’un personaggio*”, “*La cattura*”, entre outros. Seus contos “são notáveis, elaborações esmeradas de uma fabulação privilegiada que consegue não se repetir em mais de duas mil páginas de narrativa e transformar em

⁴⁵ Não inserimos aqui a lista de todos os contos de Pirandello porque são muitos. A bibliografia completa das obras de Pirandello pode ser encontrada em Manlio Lo Vecchio Musti - *Bibliografia di Pirandello*. Milão: Mondadori, 1937.

‘achados’ as cenas às vezes anônimas da vida corrente.” (BERNARDINI, 1990, p.68).

Em 1908, escreveu dois ensaios: *O Humorismo* e *Arte e Ciência*, os quais causaram grande polêmica com B. Croce, que não aceitava as ideias de Pirandello.⁴⁶

Em *O Humorismo*, Pirandello faz a distinção entre comicidade e humorismo. Para ele, o aspecto cômico está nos contrários, é imediato e provoca o riso, é o caso de uma senhora de idade vestida como uma jovem. O contrário gera o riso espontâneo e sem reflexão sobre o que se vê. O humorismo vai mais além, é quando se sabe o motivo pelo qual essa senhora está vestida assim: talvez tenha um namorado muito mais jovem e, com medo de perdê-lo, procura parecer jovem. Assim, o humorismo não causa o riso, mas somente um sorriso de compaixão pela criatura humana e não é imediato, mas pede reflexão.

Pirandello foi também poeta, mas não foi inovador na estética de sua poesia, preferiu seguir os padrões líricos clássicos de forma e metro, embora não correspondesse a nenhuma corrente literária de seu tempo. O mais importante dessa obra são suas ideias, seus temas, sua visão de mundo, que continuará posteriormente nos romances e no teatro. Fala do planeta e do universo, da sociedade, dos relacionamentos homem/mulher, da morte, da vida, da razão de viver, dos contrastes, principalmente riqueza/pobreza, da mentira, da hipocrisia, o tema do espelho e o desdobramento da personalidade, e assim por diante. Uma temática vasta, ou ao contrário, estreita, pois fala sempre *simplesmente* do homem na sociedade.

Sua fase de produção de poesias deu-se entre os anos de 1883 e 1912. São dele as seguintes coletâneas de poesias, reunidas nos *Saggi*, em 500 páginas:

- *Mal giocondo* (1889) – temática do contraste entre a hipocrisia e a imoralidade da sociedade com a serenidade do mito;
- *Pasqua di Gea* (1890) - influenciada pela poesia de Carducci, dedicada a Jenny Schulz-Lander, por quem se apaixonou em Bonn;
- *Poemeti* (1890-1922);
- *Poesie sparse* (1890-1933);
- *Elegie Renane* (1895-1896) – o modelo foi *Elegie Romane* de Goethe;

⁴⁶ Vários livros citam essa polêmica, mas sem maiores detalhes a esse respeito.

- *Zampogna* (1901) - poética próxima à de Pascoli;
- *Scamandro* (1909);
- *Fuori di Chiave* (1912) - temas humorísticos e de pluralidade do eu.

Pirandello também produziu uma ópera lírica (*La favola del figlio Cambiato*) que foi criticada pelo jornal do Vaticano quanto ao libretto, não quanto à música, ou seja, próprio pela obra de Pirandello, dizendo ofender os princípios da moralidade e da autoridade. Como visto anteriormente, foi proibida na Alemanha nazista. Mais tarde outras obras foram transformadas em ópera, a saber:

- *La favola del figlio cambiato* de Gian Francesco Malipiero, 1914;
- *Six Characters in Search of an Author* de Hugo Weisgall, 1959;
- *Sogno (ma forse no)* de Luciano Chailly, 1975.

O único aspecto negativo da obra de Pirandello é, segundo Bernardini (1990), um roteiro cinematográfico infeliz, *Acciaio* (1933), que em meio a imensa produção não desmerece sua fama. Além do seu roteiro, pode-se ver muitas outras obras cinematográficas baseadas em obras de Pirandello:

- *Il lume dell'altra casa* de Ugo Gracci, 1918;
- *Lo scaldino* de Augusto Genina, 1919;
- *Il crollo* de Mario Gargiulo, 1919;
- *Ma non è una cosa seria* de Augusto Camerini, 1920;
- *La rosa* de Arnaldo Fratelli, 1921;
- *Il viaggio* de Gennaro Righelli, 1921;
- *Il fu Mattia Pascal (Fou Mathias Pascal)* de Marcel L'Herbier, 1925;
- *Come tu mi vuoi (As You Desire Me)*, de George Fitzmaurice com Greta Garbo, 1932;
- *Acciaio* de Walter Ruttmann, original de Luigi Pirandello, 1933;
- *Questa è la vita*, de Giorgio Pàstina, Aldo Fabrizi - o terceiro episódio é baseado no conto *La Patente*, 1954;
- *Liolà*, de Alessandro Blasetti, 1963;
- *Il viaggio* de Vittorio De Sica, 1974;
- *Enrico IV*, de Bellocchio, 1984;

- *Kaos*, dos irmãos Taviani. Adaptação de *Novelle per un anno*, 1984;
- *Le due vite di Mattia Pascal*, de Monicelli, 1985;
- *Tu ridi*, dos irmãos Taviani. Adaptação de *Novelle per un anno*, 1998;
- *La balia*, de Bellocchio, 1999;
- *Liola*, de Gabriele Lavia, 2009;

Pirandello foi também tradutor. Já na Alemanha traduziu Goethe. Também se auto traduziu. Escreveu peças em dialeto siciliano, que mais tarde traduziu para o italiano, como é o caso de *Il berretto a sonagli*, conhecida com este nome e já citada na presente pesquisa.

3 ESTUDOS DA TRADUÇÃO

3.1 ESTUDOS DA TRADUÇÃO NO BRASIL

De acordo com Paes (2008, p. 173), é somente a partir de 1930 que começam a se criar no Brasil as condições mínimas necessárias para possibilitar o exercício da tradução literária como atividade profissional, sendo para tanto importantíssimo o surgimento de uma indústria editorial e o crescimento do público leitor.

Monteiro Lobato inovou a indústria do livro no Brasil, ele mesmo imprimiu e distribuiu⁴⁷ os seus Urupês; com o êxito obtido, em 1919, criou a Editora Monteiro Lobato que, segundo Paes (2008, p. 174), tomou conta do mercado; porém faliu em 1924⁴⁸ passando seu acervo à Editora Nacional. Monteiro Lobato, na juventude, verteu do francês *O anticristo* e *O crepúsculo dos ídolos* e quando tinha sua editora traduziu e publicou a autobiografia de Henry Ford. Lobato morou quatro anos nos Estados Unidos de onde regressou em 1931; na ocasião:

[...] resolveu, à falta de outra profissão de que tirar subsistência, dedicar-se à tradução, ofício que exerceu até quase o fim de seus dias. Era um trabalhador incansável: produzia uma média de vinte páginas por dia, de dois a três livros por mês. Verteu mais de uma centena de obras (PAES, 2008, p. 175).

Paes (2008, p. 175) nos conta que Monteiro Lobato traduzia profissionalmente, para sobreviver, portanto, como outros que vivem da tradução, necessitava trabalhar com muita rapidez; o que o impedia de burilar suas versões, que ainda assim, mesmo que não modelares, são sempre fluentes e agradáveis de ler. Lobato foi “o primeiro escritor brasileiro de nomeada a reabilitar esse gênero de trabalho intelectual até então acobertado pelo anonimato ou discretamente velado por pudicas iniciais” (CAVALHEIRO, Edgar, *apud* PAES, 2008, p. 175).

Lemos em Paes (2008, p. 175) que Érico Veríssimo também buscou renda complementar como tradutor no início de sua carreira literária. Começou traduzindo Edgar Wallace, mas não gostou; empolgou-se mais tarde a partir da versão ao português de *Contraponto*, de Huxley, que convenceu a Editora Globo, de Porto Alegre, a publicar e alcançou sucesso de público.

⁴⁷ Inovou também na distribuição, pois como havia menos de quarenta livrarias, ele mandou em consignação exemplares a lojas de armarinhos, armazéns e farmácias de todo país.

⁴⁸ Devido a uma crise provocada pela insurreição militar.

Érico Veríssimo acabou se tornando conselheiro editorial da Globo: competia-lhe organizar programas editoriais, escolher obras a serem traduzidas, descobrir-lhes tradutores, fiscalizar as traduções. Sob sua orientação surgiu a coleção Nobel, sem favor a melhor série de ficção estrangeira até hoje editada no Brasil. Para ela o próprio Érico traduziu *Servidão Humana* e outros livros de Somerset Maugham [...] Outra coleção de alto nível da mesma editora foi a Biblioteca dos Séculos, de textos clássicos. (PAES, 2008, p. 176)

A Globo publicou ainda uma “versão integral de *A comédia humana*, de Balzac, organizada, dirigida e supervisionada por Paulo Rónai, o grande especialista na arte e na ciência da tradução” (PAES, 2008, p. 176). Editou também *Em busca do tempo perdido*, de Proust, traduzido por poetas e escritores de renome.⁴⁹

Paes cita a tradução de *Judeus sem dinheiro* de Michael Gold como exemplo da influência que uma tradução pode exercer na cultura de chegada. A tradução foi aqui publicada na década de 30 dando “cidadania literária ao palavrão e à ‘estética da miséria’” (PAES, 2008, p. 177), foi reeditada nos anos quarenta ainda com poder de influência em nossa literatura.

A indústria editorial se consolida nos anos quarenta e cinquenta também graças ao grande volume de traduções. Editoras como Globo, José Olympio, Civilização Brasileira, Pongetti, Martins e Difel, entre outras se dedicaram à publicação de traduções. Esse boom do livro brasileiro foi responsável, segundo Paes (2008, p. 178), pela criação de um mercado de trabalho para nossos tradutores literários (ainda que precário).

Não podemos deixar de citar a tradução de peças de teatro, foco desta dissertação e que

Se constitui numa atividade especializada em que se pontificam ou pontificaram tradutores como Guilherme de Almeida, Magalhães Júnior, Guilherme Figueiredo, Millôr Fernandes, Jacó Guinsburg (tradutor também de literatura hebraica e ídiche) e tantos outros. (PAES, 2008, p. 179)

⁴⁹ Mario Quintana, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel Pereira.

Paes (2008) nos cita várias publicações específicas sobre tradução. *Escola de tradutores* de Paulo Rónai foi o primeiro livro sobre tradução publicado no Brasil em 1952 pelo Ministério da Educação e Saúde, seguido de *A arte de traduzir* (1954) de Brenno Silveira. A partir da década de oitenta tivemos no Brasil algumas publicações sobre tradutologia, como a revista *Tradução & Comunicação* (de 1981 a 1986), *A tradução da grande obra literária* (1982), *Tradução: ofício e arte* (1976), de Erwin Theodor, *O que é tradução* (1986), de Geir Campos, *Cultura e tradutologia* (1983) e *Estudos de tradutologia* (1981) (coletâneas), *Tartufo 81* (1980), (ensaio sobre a poética da tradução de teatro em verso) de Guilherme Figueiredo, *Território da tradução* (1984), de Iumma Maria Simon, *Oficina de tradução* (1986), de Rosemary Arrojo e mais algumas.

A importância dada à atividade dos tradutores cresceu nos últimos anos também pela instalação de cursos universitários de tradução, embora a atividade ainda não seja remunerada devidamente. Segundo Paes (2008, p. 180), alguns editores mais sérios já buscam profissionais competentes oferecendo-lhes melhores condições de trabalho e algumas vezes pagamento de direitos autorais. Não obstante a importância da teoria tradutória, não é essa a responsável pelo bom trabalho do tradutor. “Os que mais competentemente a exercem não são tradutólogos, mas escritores que optaram por dividir seu tempo entre a criação propriamente dita e a recriação tradutória” (PAES, 2008, p. 181). Dedicam-se à tradução

[...] alguns dos nossos mais destacados poetas, ficcionistas e ensaístas, com o que se comprova a afirmativa de Octavio Paz de que “tradução e criação são operações gêmeas”, havendo “um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação”. (PAES, 2008, p. 181)

3.2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA ANÁLISE – A TEORIA DOS POLISSISTEMAS E OS ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO

Esta dissertação baseia-se no uso do método desenvolvido pelos teóricos dos Estudos Descritivos da Tradução. Portanto, a ênfase é dada ao pólo de chegada, estudando o texto traduzido, seu contexto e as apresentações teatrais do mesmo no Brasil. O texto original é visto

somente em um segundo momento, pois não é o principal e único objeto do estudo.

É importante também, em nosso estudo, a teoria dos polissistemas desenvolvida por Even-Zohar, no início dos anos setenta e muito utilizada nos Estudos da Tradução. Os termos “sistemas” ou “polissistemas” podem ser considerados sinônimos, porém se optou por “polissistemas” por reforçar a ideia da natureza dinâmica do conceito e distanciá-lo da conotação estática que o termo havia adquirido pela tradição saussureana. Os vários substratos de um polissistema estão constantemente competindo uns com os outros para atingir o centro do polissistema, procuram ser “canonizados”; aqueles que não o conseguem ficam na periferia. Dentro da literatura encontramos diversos gêneros literários buscando o centro do sistema, ou então os autores que buscam o sucesso de crítica e de público; porém tudo é muito dinâmico, podendo mudar a qualquer momento.

Pretendemos analisar e estudar o processo tradutório de cada texto, procurando compreender a ideia e o conceito de tradução, bem como os padrões literários, do momento histórico em que o texto italiano foi traduzido (1966 e 2007); tentaremos compreender como essa distância temporal de quatro décadas influenciou nas escolhas tradutórias dos dois tradutores brasileiros aqui estudados.

A ideia de equifinalidade é importante para esta análise, ou seja, saber que “diferentes resultados podem ser produzidos pelas mesmas causas”(ANASTÁCIO – SILVA, 2003, p. 8). Temos assim dois textos (resultados - traduções) diferentes, produzidos a partir do mesmo texto base (causa – *original*).

O presente estudo se faz através de uma abordagem sistêmica, utilizando-se também da crítica genética,⁵⁰ segundo a qual “cada autor tem um padrão que o pesquisador deve perseguir, buscando os elementos que se repetem e verificando como eles interagem, buscando um paradigma.” (FIEDLER, 1995, p. 9) Assim busca-se conhecer outras traduções dos mesmos tradutores a fim de encontrar este paradigma próprio, procurando-se saber como eles trabalham, não somente como traduzem, mas num sentido mais geral, como são as suas relações com as editoras, com a mídia, com o mercado, com outros tradutores, com outros autores, para saber como são as suas fronteiras, se rígidas ou difusas, pois isso faz toda a diferença no resultado da tradução.

⁵⁰ Não se trabalhará com manuscritos, mas será considerada a rede complexa de interações na qual tradutor e tradução estão inseridos.

As fronteiras de um subsistema são as regras que definem e protegem a diferenciação dos elementos que o compõem e é a negociação entre os subsistemas que pode ser responsável pelo desenvolvimento daquele determinado subsistema. A nitidez das fronteiras de um subsistema é mais importante do que a composição do subsistema. A nitidez das fronteiras pode variar entre dois extremos: fronteiras rígidas e difusas. Quando a fronteira é rígida, a comunicação torna-se difícil e deverá ocorrer um prejuízo para todo o sistema. Quando isso ocorre o processo criativo cresce em autonomia e individualidade, mas perde em pertencimento, interdependência e interconexão. É quando o artista se isola de outros criadores, das outras pessoas do seu convívio, durante o processo criativo, o que acaba se refletindo na sua obra. Por outro lado, quando as fronteiras são difusas, o sistema ganha em pertencimento e perde em autonomia ou individualidade. A falta de diferenciação do subsistema desencoraja a exploração autônoma, e quanto às habilidades cognitivo-afetivas do criador, elas tendem a ficar inibidas. (ANASTACIO – SILVA, 2003, p. 9)

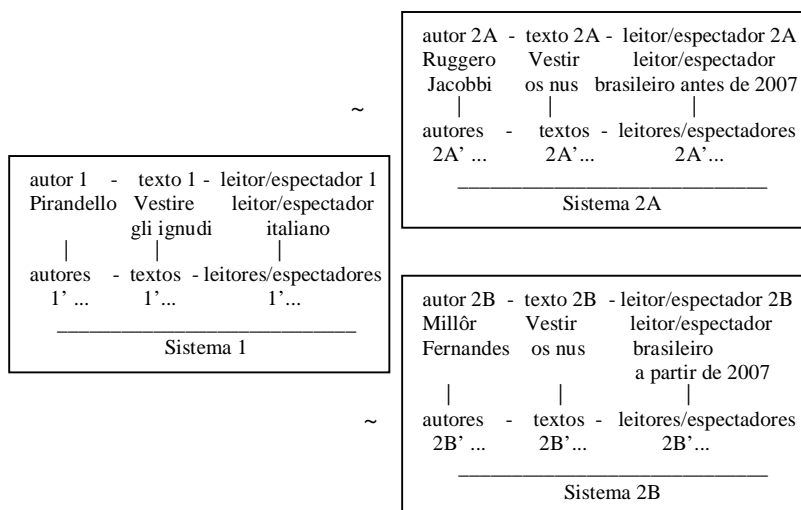
Buscamos trabalhar todo o tempo segundo o novo paradigma do pensamento sistêmico. Procurando entender a complexidade do fenômeno tradutório de peças teatrais em geral e de *Vestir os nus* em particular, sem procurar simplificar o fenômeno, sabendo-se que o trabalho não pode ser objetivo e que tal é a sua complexidade que dificilmente se conseguirá estudá-lo em todas as suas facetas, ainda que o estudo continue em um doutorado.

Foi usado o modelo contextual e descritivo de José Lambert (HERMANS, 1999, p.64), que vê a tradução como um fenômeno cultural, muito mais do que a simples comparação entre dois textos isolados. Buscamos assim conhecer as diversas interrelações entre o contexto cultural de partida e de chegada, entre autor, texto, leitor/espectador de cada pólo bem como de outros autores, textos e leitores/espectadores que possam influenciar o processo de alguma forma. Aqui consideramos o tradutor também como autor, já que sua obra também é vista como original:

Os princípios e objetivos do modelo resultam do contexto prático da pesquisa. Busca ser compreensível, mas também aberta e flexível, procura evitar reduzir a análise à comparação entre textos divorciados do seu contexto; ao contrário, enfatiza que a análise da tradução envolve a exploração de dois processos de comunicação em sua totalidade em vez de dois textos.⁵¹(HERMANS, 1999, p. 65)

Lambert propõe um diagrama que aqui será reapresentado como uma adaptação aos textos estudados neste projeto:

Quadro 2 – Esquema (Lambert & Van Gorp 1985, p. 43)



O esquema pretende

[...] compreender todos os aspectos funcionais relevantes de uma dada atividade tradutória no seu contexto histórico, incluindo o processo de

⁵¹ "The model's principles and objectives spring from this practical research context. It wants to be comprehensive but at the same time open and flexible. It seeks to avoid reducing the analysis to a comparison between texts divorced from their context. Instead, it stresses that translation analysis involves the exploration of two entire communication processes rather than two texts".

tradução, sua característica textual, sua recepção, e até os aspectos sociológicos como distribuição e crítica da tradução. (LAMBERT & VAN GORP, 1985, p. 45)⁵²

Ainda segundo Hermans:

[...] cada relação no esquema merece ser examinada separadamente, gerando questões que dizem respeito a relações simples e complexas [...].⁵³ (1999, p.66)

Tais relações seriam:

- Texto 1 ~ texto 2A & texto 1 ~ texto 2B – como no modelo de Van Leuven-Zwarts (1984, 1986, 1989, 1990) –. Faz-se uma comparação entre o original e a tradução sem privilegiar nem um nem outro. A análise baseia-se tanto no nível micro como no macro;

- [texto 1 - leitor 1] ~ [texto 2A - leitor 2A] & [texto 1 - leitor 1] ~ [texto 2B - leitor 2B] – Como no modelo de Jelle Stegeman (1991) onde o papel do leitor é fundamental, aqui como se trata de teatro pensa-se no público teatral. “Pretende-se que a equivalência seja obtida quando não possam ser observadas diferenças significantes na maneira como os leitores da língua de partida reagem ao texto de partida e os leitores da língua-alvo reagem ao texto-alvo correspondente.”⁵⁴ (HERMANS, 1999, p. 63). Isso pode ser avaliado no âmbito teatral através das críticas da imprensa e sempre que possível do público, buscando estes pareceres até mesmo com auxílio da internet, propondo uma pesquisa de opinião; pode-se ter uma noção também através da quantidade de público que assistiu aos espetáculos teatrais. Para o público leitor, além do uso de entrevistas e críticas, pode ser analisada a tiragem e sucesso de vendas dos livros traduzidos;

- Texto 2A – textos 2A’ & Texto 2B – textos 2B’ – pelo método de Toury (1980) este é o primeiro passo em uma análise. Que posição

⁵² [...] “comprise all functionally relevant aspects of a given translational activity in its historical context, including the process of translation, its textual features, its reception, and even sociological aspects like distribution and translation criticism”.

⁵³ “[...] each relation in the scheme is worth examining separately, generating questions regarding simple and complex relations [...]”.

⁵⁴ “The claim is that equivalence is obtained when no significant difference can be observed in the way source-language readers react to a source text and target-language readers react to the corresponding target text”.

teve o texto *Vestir os nus* em 1966 e hoje a versão de Millôr Fernandes em relação a outros textos na cultura brasileira, sejam eles textos traduzidos ou da nossa literatura nacional?

- [texto 1 – textos 1’...] ~ [texto 2A – textos 2A’...] & [texto 1 – textos 1’...] ~ [texto 2B – textos 2B’...] – Qual a posição do texto *Vestire gli ignudi* de Pirandello na cultura italiana? Qual a posição das suas traduções na cultura brasileira?

- [Autor 2A – autores 2A’...] & [Autor 2B – autores 2B’...] – análise da posição e status de Millôr Fernandes e de Ruggero Jacobbi em relação a outros tradutores e autores brasileiros;

- Sistema 2A ~ sistema 2B – Como esta dissertação não propõe simplesmente a análise de uma tradução em relação a seu texto original, são analisadas também as relações entre ambas as traduções na totalidade de seus sistemas (tradutores/textos/público leitor ou teatral); além do estudo da época da tradução e do sistema literário e tradutório vigente:

Assim como Lambert & Van Gorp (1985, p. 50), as diversas relações e aspectos listados em seu esquema são também rotineiramente investigados em vários tipos de pesquisa de tradução. Trouxeram agora tudo junto em um único e amplo esquema, que enfatiza o ponto mais importante: a tradução precisa ser estudada como parte de uma complexa rede de interrelações.⁵⁵ (HERMANS, 1999, p. 66)

Procederemos nossas análises nesta dissertação seguindo as sugestões práticas de Lambert; o estudo começa a partir de dados preliminares, tais como prefácio, introdução, notas, informações sobre a tradução ou tradutor, etc. Logo após é feita uma análise textual em nível macro, ou seja, omissões, adições, divisão em cenas, atos e parágrafos; convenções tipográficas, tais quais uso de negrito, itálico, etc., nomes próprios, elementos culturais específicos. A partir desta análise já é possível fazer hipóteses a respeito das escolhas do tradutor no micro-nível, que é o próximo passo neste estudo. Neste momento escolhem-se algumas passagens para estudo e alguns níveis ou elementos linguísticos a serem analisados, partindo das hipóteses da etapa

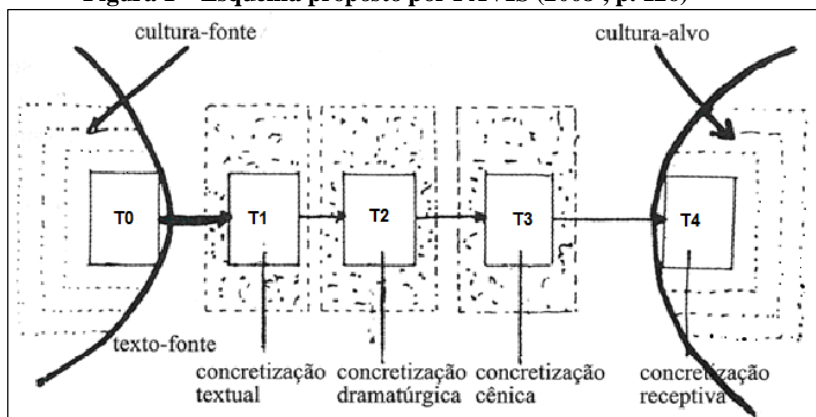
⁵⁵“As Lambert & Van Gorp (1985, p. 50), the various relations and aspects listed in their scheme are routinely investigated in various kinds of translation research. They have now brought them all together in one comprehensive scheme, which stresses the more important point that translation need to be studied as part of a complex web of interrelations”.

anterior. O foco pode ser na gramática, na estrutura literária, no estilo linguístico, no vocabulário, em variações da linguagem, do tipo de registro, mais ou menos formal, etc. Em um texto teatral esta análise pode focar também a fluidez do texto para ser *falado*, a facilidade de pronúncia ou mesmo a linguagem ou vocabulário próprio de cada personagem (Há diferenciação na linguagem da moça, do autor, do cônsul, do jornalista, da senhora dona da casa, pois são personagens de diferentes idades e de níveis sócio-culturais distintos?). O passo final é a análise do contexto onde são estudadas todas as interrelações possíveis conforme o quadro visto acima (sistema 1, sistema 2A e sistema 2B).

3.3 TRADUÇÃO TEATRAL

Trabalhar com Estudos da Tradução na área teatral não é algo simples. As relações a serem analisadas, no âmbito do teatro, são muito mais complexas do que aquelas da área da literatura, pois o teatro por si só já representa uma tradução. Segundo Pavis (2008^a, p. 124) a tradução no teatro passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores. Pavis propõe um esquema para uma melhor compreensão das sucessivas transformações do texto dramático traduzido, analisado dramaturgicamente, enunciado cenicamente e recebido pelo público. “[...] essas diversas concretizações são distinguidas apenas para clarificar a teoria e o processo de aproximações sucessivas que é a tradução” (PAVIS, 2008^a, p. 126). O esquema abaixo ilustra a série de concretizações sucessivas:

Figura 1 – Esquema proposto por PAVIS (2008^a, p. 126)



Neste âmbito consideramos T0 (T = tradução) o texto feito pelo autor teatral, no nosso caso Pirandello. É a sua própria interpretação da realidade, naquele determinado contexto e em relação com a cultura vivenciada por ele.

T1 seria a tradução interlingual feita pelo tradutor. Aqui temos T1A sendo a tradução de Ruggero Jacobbi, e T1B aquela de Millôr Fernandes. Nesta etapa são realizadas adequações textuais, linguísticas ou culturais tendo em vista o pólo de chegada. “T1 é, na verdade, o texto em L2 impresso, seja ele apenas para leitura dos atores ou para leitura do público em geral, na forma de livro.” (KAROSS, 2007, p. 21).

Em seguida, temos T2, que seria a *tradução* feita pelo diretor e pelos atores, para possibilitar a passagem do texto do papel para a cena, tendo sempre em vista a cultura de chegada e a época da encenação. Assim, aqui podemos ter alterações até mesmo no cenário ou objetos de cena. A peça pode sofrer cortes devido ao tempo previsto para a apresentação, e as falas são também modificadas, modernizando-as ou tornando-as mais fluentes para os atores de acordo com a movimentação em cena. T2 será diferente para cada companhia teatral que o representar, e mesmo pela mesma companhia que decidir reapresentá-lo após alguns anos, em uma nova *adaptação*, que nada mais é que um novo T2.

A meu ver, o que Pavis chama “concretização dramaturgica” corresponde ao que Delabastita e D’Hulst denominam “versão para o palco” (pág. 9), e Bassnett chama o “cenário” em que a companhia trabalha (p. 91). Nesse ponto, a atenção ao encenável e “falável” passa ao primeiro plano, a linguagem sendo testada, ajustada, através da experimentação e da incorporação de indicações de tempo e espaço encontradas no texto, e.g., no caso da execução extralingüística de determinadas rubricas. (O’SHEA, 2000, p. 47)

Como exemplo de concretização dramaturgica de *Vestire gli ignudi* podemos citar a temporada de 9 a 25 de janeiro de 2009 em Roma sob a direção de Walter Manfrè. Naquele T2 a personagem de Ema, a criada, foi cortada, sendo suas falas repassadas à Dona Honória, a dona da casa, ou eliminadas. Outra personagem foi incluída na história, a menina, filha do cônsul, cuja morte deu o mote à história. No texto de Pirandello são inúmeras as referências a ela, mas ela não

aparece em nenhum momento. Nesta encenação uma criança faz o papel da menininha, sem falas, mas como uma presença quase que constante chamando Ercília com o olhar. A protagonista, Ercília, no início do espetáculo, entrou pelo meio do público em direção ao palco de mãos dadas com a menina. Tal entrada cruzando a plateia tampouco estava prevista no texto original. Esse exemplo, porém, é de uma peça escrita e encenada em italiano, não de um texto traduzido; mas concordamos com O'Shea quando afirma que “tradução e encenação de textos dramáticos 'não-originais' constituem atividades comparáveis à escritura e à encenação de textos dramáticos 'originais'.” (O'SHEA, 2000, p 43).

T3 é a concretização teatral, é a representação cênica da peça. T3 também pode sofrer alterações durante uma temporada de apresentações devido à resposta do público ou ainda devido ao espaço físico; no caso de apresentações em diferentes palcos ou ambientes diversos como praças, escolas, etc., onde tudo deve ser revisto, como o uso da iluminação, som, posicionamento de objetos de cena, cenários e, de consequência, a movimentação dos atores em cena, as marcações e muitas vezes o próprio texto. Como cada apresentação é única, teremos tantos T3 quantas forem as apresentações daquele espetáculo.

Enfim, T4 é a apresentação vista e fruída pelo público, sendo única para cada espectador, tendo assim infinitas traduções do mesmo espetáculo. Cada pessoa do público verá e interpretará a peça a sua maneira, de acordo com as suas experiências e visões de vida. Cada um lhe dará significados próprios de acordo com o que *viu* que não é igual ao que o vizinho de cadeira *viu*.

Essas diversificações, entre uma e outra apresentação, serão muito maiores no caso de peças pensadas para uma maior interação com o público, quando o público reage e o ator deve improvisar (*recitare a soggetto*) ou nas apresentações para o público infantil, pois ainda que a peça não seja pensada para este fim, é impossível que as crianças fiquem quietas e não participem ativamente com suas críticas ou sugestões, em alta voz. Em ambos os casos o ator não pode ignorar estes apelos do público que lhe exigem uma resposta imediata, ainda que esta não esteja prevista no texto escrito. Não existe teatro sem público. A comunicação teatral só acontece quando recebida pelo público. Assim a plateia também faz grande diferença, mudando em muito o espetáculo de um dia para o do dia seguinte com sua presença viva e energia, *comprando* a ideia proposta, ou uma plateia quase adormecida de poucos espectadores em um amplo teatro. Pode-se imaginar o efeito psicológico sobre o ator que, por mais que queira, não conseguirá representar da mesma forma, mudando em muito sua performance, sua tradução daquele personagem.

Todas estas traduções, T0, T1, T2, T3 e T4, em suas multiplicidades, acontecem também devido ao fato de que o teatro por sua própria natureza é considerado como obra em processo, segundo Cecília Salles, que diz:

O crítico, com a intenção de compreender estes objetos, necessita de instrumentos que falem de mobilidade, interações, metamorfoses e permanente inacabamento, isto é, uma crítica de processo. São objetos que oferecem resistência diante de teorias habilitadas a lançarem luzes sobre o estático; pedem por uma crítica que lide com as diferentes possibilidades de obra, pois estas estão permanentemente em estado provisório. (2006, p. 162) [...] Cada versão da obra pode ser vista de modo isolado, mas se assim for feito, perde-se algo que a natureza da obra exige. São obras que nos colocam, de algum modo, diante da estética do inacabado; nos incitam a seu melhor conhecimento e o conseqüente acompanhamento crítico dessas mutações. (2006, p. 170)

Assim como vimos em T2 o diretor e os atores modificarem muitas vezes o texto em busca de fluidez, de pronúncia mais fácil, da mesma forma o próprio tradutor de T1 poderia procurar fazer este trabalho a partir de leituras em voz alta, diminuindo assim o número de modificações em T3, propondo um texto mais próximo daquele que poderá ser executado em cena. É um ponto a ser analisado nas traduções de *Vestir os nus*, levando-se em conta, porém, a grande diferença temporal existente entre ambos.

O'Shea (2000) apresenta na conclusão de um artigo um apunhado de alguns autores e também sua conclusão sobre escrita e tradução de texto dramático:

[...] (a) especificidade do texto dramático se aplica tanto à composição original quanto à tradução, com duas diferenças fundamentais: a primeira, o fato de que, na dramaturgia original, decisões básicas (estrutura, enredo, personagens, conflito, *denouement* etc.) já terão sido tomadas pelo autor; a segunda, conseqüência da primeira: o fato de que tradutores de/para teatro estão limitados a um meio de expressão no qual podem apenas recriar,

e não gerar. Para Anthony Vivis, tradutor teatral, a primeira diferença encerra uma certa “liberdade”, a segunda, uma “responsabilidade” (pág. 39). Para John Clifford, dramaturgo, ator e tradutor, “o trabalho de tradução [teatral] será, basicamente, criativo; sentir com os personagens, tornar-se os personagens. E ouvir o que têm a dizer” (p. 266). A noção de que *traduzir* para teatro é *escrever* para teatro ilude em sua simplicidade. Além das consequências concretas que tal constatação possa ter sobre os procedimentos de trabalho e mesmo sobre a psicologia do tradutor teatral, ela permite uma valiosa - e liberalizante - inferência: o texto dramático original não tem por que ser colocado em posição hierarquicamente superior ao traduzido, em toda sua especificidade performática e em sua nova inscrição cultural, como algo que, de fato, ele constitui: um novo original. (O’ SHEA, 2000, p. 54)

Outra questão sobre a qual sempre se fala nos Estudos da Tradução é quanto ao termo fidelidade, com todos os seus questionamentos. Na área do teatro não poderia ser diferente, assim, de acordo com Sirkku Aaltonen, a tradução teatral

[...] trouxe uma nova dimensão à tradução de textos, e, enquanto na tradução literária, o discurso anglo-americano contemporâneo enfatiza a invisibilidade do tradutor e a fidelidade (VENUTI, 1995), a tradução teatral reescreve ou adapta ativamente muitos aspectos do texto de origem, justificando esta estratégia ao referir-se às ‘necessidades de ‘performance’ e critérios tais como as ‘possibilidades de encenação’ e de ‘produção verbal do texto’. (2003, p. 41)

Este é mais um questionamento para esta dissertação. Até que ponto ser literal ou recorrer à livre adaptação? Onde estão os limites? Qual seria o ponto ideal, visto que fidelidade total sabemos não existir, nem ser desejável? Como este aspecto foi visto por Millôr Fernandes, e por Ruggero Jacobbi?

Esta dissertação trata da tradução teatral. Notamos que esta tradução não se restringe ao texto escrito traduzido (T1), pois há uma

mudança de signo. Como vimos, também, são vários os agentes da tradução, desde os tradutores *propriamente ditos* (no nosso caso Millôr Fernandes e Ruggero Jacobbi), passando pelos diretores e atores no momento de *adaptar* o texto ao palco, pelos atores no momento de concretizar o texto a partir da sua interpretação no palco, até a recepção pelo público. Todos eles têm a sua importância e este trabalho buscará compreender esta totalidade de relações, pois sem ela o teatro não existe, não sendo possível permanecer tão-somente no texto escrito. É a partir dela que o público formará sua opinião sobre a obra de Pirandello. Segundo Pavis:

Um ator, enquanto modelizador e intérprete último do seu texto e do seu corpo, pode recuperar a mais miserável das traduções, como também pode massacrar a mais sublime. (2008, p. 153)

Basta lembrar uma fala de um dos personagens de Pirandello em *Sei personaggi in cerca d'autore*: “Compare-se a interpretação dada a um determinado personagem por diversos atores. Cada um o representa a seu modo, a seu jeito.” (SOUZA, 1946, p. 50).

Assim ressaltamos a importância de cada um desses agentes para uma tradução de sucesso. Podemos ter o melhor texto teatral de Pirandello, traduzido pelo melhor tradutor, se for encenado por uma péssima companhia, com um péssimo diretor e péssimos atores, como será possível que o público venha a gostar de Pirandello?

3.4 HISTÓRICO DA TRADUÇÃO TEATRAL

Infelizmente, o teatro quase não vem sendo estudado no campo dos Estudos da Tradução. Pouca coisa foi escrita a esse respeito e assim, apesar de que “um texto teatral não possa ser traduzido da mesma forma que um texto de prosa”⁵⁶ (BASSNETT, 2003, p. 148) os tradutores de drama acabam usando a mesma metodologia. Existem diferenças fundamentais entre prosa e drama; o texto teatral “é lido de forma diferente, como algo de *incompleto*, e não como uma unidade fechada em si já que é no momento da representação que se realiza a sua inteira potencialidade”⁵⁷ (BASSNETT, 2003, p. 148/149). O critério da

⁵⁶ “[...] un testo teatrale non possa essere tradotto allo stesso modo di un testo in prosa”.

⁵⁷ “[...] viene letto diversamente, come qualcosa di incompleto, più che come un’unità chiusa in se stessa, poiché è nel momento della rappresentazione che si realizza la sua intera potenzialità”.

representação é um pré-requisito importante para o tradutor de drama e esse critério não existe para outros tipos de tradução. O tradutor teatral deve ter em mente uma “distinção entre a idéia do texto e a representação, entre a realidade escrita e aquela físico-gestual”⁵⁸ (BASSNETT, 2003, p. 151).

O sistema do espetáculo teatral é bastante complexo, dentro do qual o sistema linguístico é apenas um dos componentes e de não obrigatória presença. O tradutor tem uma escolha básica a sua frente: “decidir se tratá-lo como puro texto literário ou buscar traduzi-lo na sua *função*, como elemento de um outro sistema mais complexo”⁵⁹ (BASSNETT, 2003, p. 149).

Robert Corrigan, em seu *Translating for Actors*, escreveu um artigo sobre a tradução para atores. Segundo ele “o tradutor deve sempre *ouvir* a voz que fala e levar em consideração a *gestualidade*”⁶⁰ da linguagem, o ritmo da cadência e as pausas que tem vez quando o texto escrito é encenado”⁶¹ (CORRIGAN, *apud* BASSNETT, 2003, p. 149).

Segundo Bassnett (2003, p. 151), um drama escrito voltado para a representação possui traços estruturais distinguíveis que o tornam representável. O tradutor deve determinar quais são essas estruturas e, ainda que isso cause grandes mudanças em nível linguístico e estilístico, deve traduzir essas estruturas para a língua de chegada. Acreditamos que um exemplo disso sejam as ações dramáticas: em um drama uma ação só é dramática quando resulta em outra, segundo a linha causa e efeito. Um drama só é assim reconhecido se a maior parte dos acontecimentos for de ações dramáticas. Dessa forma um tradutor deve levar em conta essa particularidade cuidando para não romper com a linha de ações do texto, ainda que para isso tenha que fazer mudanças linguísticas ou estilísticas.

Outro ponto ao qual Bassnett (2003, p. 152) nos chama a atenção é a questão do contexto que difere de país a país, tanto quanto ao estilo de representação, quanto ao próprio conceito de teatro. Às vezes, o tradutor precisa realizar modificações substanciais na obra para que essa seja aceita pelo público de chegada; pode ser necessário acrescentar capítulos inteiros, modificar locais ou características dos personagens,

⁵⁸ “[...] *distinzione fra l’idea del testo e la rappresentazione, fra la realtà scritta e quella fisico-gestuale*”.

⁵⁹ “*Decidere se trattarlo come puro testo letterario o cercare di tradurlo nella sua funzione, come elemento di un altro sistema più complesso*”.

⁶⁰ Itálico conforme o original.

⁶¹ “[...] *il traduttore deve sempre udire la voce che parla e prendere in considerazione “la gestualità” del linguaggio, il ritmo della cadenza e le pause che hanno luogo quando il testo scritto viene recitato*”.

ou mesmo cortar cenas, diminuir a peça, modificá-la enfim de modo a adequá-la ao novo público alvo.

Ao traduzir um texto de teatro o tradutor pode ter em vista um público leitor ou a encenação do texto; seu processo tradutório será realizado dependendo da escolha feita. Pode-se imaginar que quando é feita a tradução de uma coleção completa ou um volume com vários textos selecionados, a tradução seja voltada ao público leitor; nesse caso

[...] a literalidade e a fidelidade linguística tornam-se critérios fundamentais. Ao formular uma teoria da tradução teatral não se pode esquecer a descrição da expressão linguística fornecida por Bogatyrev e traduzir os elementos linguísticos levando em conta a sua função no discurso teatral em sua complexidade⁶² (BASSNETT, 2003, p. 152).

É bastante comum que se recrimine as traduções de textos teatrais ou por serem “muito literais, e portanto não representáveis, ou por serem demasiadamente livres⁶³” (BASSNETT, 2003, p. 152), afastando-se do original. Bassnett mostra o quanto a literalidade excessiva é inadequada, mas também que não é “fácil definir o grau de *liberdade* em uma tradução teatral⁶⁴ (BASSNETT, 2003, p. 152).

O processo tradutório, além das transferências linguísticas de significado da frase, envolve transferência de “função do enunciado linguístico em relação aos outros signos componentes do discurso teatral⁶⁵” (BASSNETT, 2003, p. 154). A tradução teatral é mais complexa porque nela o texto é apenas um dos elementos do teatro entre tantos outros *visíveis* e *audíveis*.⁶⁶ Dado que uma comédia é escrita para ser falada,

O texto literário contém também um conjunto de sistemas *paralinguísticos*, no qual intensidade, entonação, velocidade de emissão, sotaque, etc.,

⁶² “[...] la letterarietà e la fedeltà linguistica diventano allora dei criteri fondamentali. Quando si formula una teoria della traduzione teatrale occorre non dimenticare la descrizione dell’espressione linguistica fornita da Bogatyrev e tradurre gli elementi linguistici tenendo presente la loro funzione nel discorso teatrale nel suo complesso”.

⁶³ “[...] troppo letterali, e quindi non recitabili, o di essere troppo libere”.

⁶⁴ “[...] facile definire il grado di “liberta” in una traduzione teatrale”.

⁶⁵ “[...] funzione dell’enunciato linguistico in relazione agli altri segni componenti di discorso teatrale”.

⁶⁶ Assim chamados por Thadeus Kowzan, *Litterature et Spetacle*, 1975.

são todos significantes. Além disso, o texto teatral contém um subtexto ou aquilo que chamamos *texto gestual*⁶⁷ que determina os movimentos que pode fazer um ator que encene aquele texto. Portanto não só o contexto, mas também a mímica codificada ao interno da própria linguagem contribuem para estabelecer o trabalho do ator. Um tradutor, que ignore todos esses sistemas externos à pura dimensão literária, corre sérios riscos⁶⁸ (BASSNETT, 2003, p. 162/163).

É importante lembrar que a questão central é a função do texto; e que, operando em outros níveis além do linguístico, o papel dos expectadores é fundamental. “A representação do texto, portanto, e sua relação com o público são o aspecto principal que o tradutor deve considerar”⁶⁹ (BASSNETT, 2003, p. 163), assim sua tradução deve ter essa finalidade (a menos que seu alvo seja o público leitor, não prevendo uma possível representação de seu texto).

3.4.1 Breve panorama da tradução teatral no Brasil

O folhetim e o teatro, segundo Wyler (2003), embora considerados modalidades de tradução escrita, prosperaram à margem do livro, no Brasil: o primeiro porque era publicado no rodapé dos jornais, o segundo porque bastava que se escrevesse à mão ou mesmo se datilografasse as falas dos atores e as rubricas.

Em nosso primeiro século de história, o teatro no Brasil era realizado pelos jesuítas; conhecidos por autos, às vezes eram traduzidos e às vezes eram multilíngues, mas adquiriam características próprias em nossa terra, “com cantos e danças extraídos das culturas indígena, espanhola e portuguesa, com uma pitada de latim” (WYLER, 2003, p. 94). O multilinguismo e a tradução visando à inteligibilidade, apesar de práticas recorrentes, foram omitidos ou minimizados pelos historiadores;

⁶⁷ Itálicos conforme original.

⁶⁸ “[...] il testo letterario contiene anche un insieme di sistemi paralinguistici, in cui l'intensità, l'intonazione, la velocità di emissione, l'accento, ecc., sono tutti significanti. Inoltre, il testo teatrale contiene al suo interno un sottotesto o ciò che abbiamo chiamato *testo gestuale* che determina i movimenti che può fare un attore che reciti quel testo. Quindi non solo il contesto, ma anche la mímica codificata all'interno del linguaggio stesso contribuiscono a stabilire il lavoro dell'attore. Un traduttore, che ignori tutti questi sistemi esterni alla pura dimensione letteraria, corre seri rischi”.

⁶⁹ “La rappresentazione del testo, perciò, e la sua relazione con il pubblico sono l'aspetto principale che il traduttore deve considerare”.

isso aconteceu, segundo Wyler, a partir da segunda metade do século XVI.

O teatro dos jesuítas teve seu declínio no século XVII; a partir de então, as encenações ocorriam nos colégios, praças, igrejas e conventos. Nesse período, o teatro espanhol teve forte influência no Brasil, sendo encenado tanto em espanhol quanto traduzido. O primeiro dramaturgo brasileiro, Manuel Botelho de Oliveira, escreveu “em espanhol segundo modelos hispânicos” (WYLER, 2003, p. 96). A influência do teatro espanhol, que durou mais de um século, teve seu declínio devido à “reação portuguesa ao domínio político e cultural espanhol, após a separação das coroas dos dois países” (WYLER, 2003, p. 96).

Em 1771, um Alvará Real⁷⁰ recomenda que teatros públicos sejam estabelecidos e bem regulados; tal fato parece confirmar, segundo Wyler (2003), que havia público teatral; assim começaram a ser construídas em toda a colônia⁷¹ Casas de Ópera ou Casas da Comédia. As peças encenadas nesses locais eram sempre estrangeiras, traduzidas ou encenadas em sua língua de origem. “O elenco teatral mais antigo do Brasil, criado no Rio de Janeiro pelo vice-rei Luís de Vasconcelos, entre os anos 1779-1790, era abastecido de peças traduzidas” (WYLER, 2003, p. 97). Algumas traduções brasileiras foram publicadas em Portugal, já que no Brasil, até 1808, era proibido imprimir.

Com a vinda da corte portuguesa ao Brasil, o príncipe regente Dom João assinou o decreto de 28 de maio de 1810 onde dizia ser necessária a construção de um teatro decente na capital. Esse decreto resultou “não somente na construção do primeiro teatro à européia, o Real Theatro de São João, inaugurado em 1813, como também na construção de nada menos de 23 casas de espetáculos em todo o país” (WYLER, 2003, p. 98). A construção de teatros continuou, “na segunda metade do século se somaram mais treze no Rio de Janeiro e dezessete nas províncias” (WYLER, 2003, p. 98). Com tantos teatros, não tínhamos produção suficiente de peças em português; as peças eram substituídas umas pelas outras muito rapidamente, após poucas apresentações, o que

causava grande prejuízo à qualidade das encenações e fazia crescer exageradamente a demanda por peças traduzidas – óperas, vaudevilles, tragédias.

⁷⁰ De 17 de julho de 1771.

⁷¹ Recife, Salvador, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Itaboraí, Campos, São Paulo e Diamantina.

Proliferaram, então, as peças “imitadas de”, “traduzidas livremente de”, “parodiadas de”, “inspiradas em”, “acomodadas à cena brasileira”, pois os direitos de propriedade literária, científica e artística, somente seriam consolidados pelo Código Civil Brasileiro de 1916. (WYLER, 2003, p. 98)

Assim como a vinda da corte ao Brasil modificou o cenário do teatro encenado em nossas terras, o mesmo ocorreu com a independência do Brasil; momento em que surgiu um forte sentimento antilusitano. Esse sentimento foi, segundo Wyler (2003, p. 99), o responsável pela substituição do repertório português pelos dramas franceses, italianos, espanhóis e alemães em voga, traduzidos por literatos, jornalistas e políticos de renome; entre eles citamos Luiz Vicente Simoni, que traduziu 30 peças italianas e José Joaquim Vieira Souto, que entre outras traduções, também se dedicou à de peças italianas:

A força das traduções levou Machado de Assis a lamentar que as cenas teatrais do país tivessem vivido sempre de traduções, desestimulando o poeta dramático e estimulando em seu lugar o “nascimento de uma entidade: o tradutor dramático”. (WYLER, 2003, p. 100)

Galante Sousa pensa diversamente, ele “afirma que a tradução, a paródia, a adaptação ou a inspiração em autores estrangeiros sinalizaram a nacionalização do teatro brasileiro” (*Apud* WYLER, 2003, p. 100). Wyler conta ainda que essas práticas nos revelaram um Outro nacional, marcaram a nossa diferença diante do estrangeiro, usaram o teatro como espaço de manifestações políticas criticando os costumes da sociedade e os atos dos governantes; a imprensa criticou tal uso próximo a acontecimentos históricos.

O século XX chegou sem novidades, continuamos consumindo peças estrangeiras preferencialmente.

Se em 1908 inaugurava-se o Teatro da Exposição Nacional no Rio de Janeiro, dedicado à encenação de um repertório nacional, no ano seguinte foi a vez do Teatro municipal, com uma programação que alternava peças nacionais e traduzidas. Paralelamente, o Teatro da Natureza, ao ar livre,

imitando o de Nîmes na França, encenava peças gregas clássicas, de Sófocles e Ésquilo, em adaptações de Coelho de Carvalho e Carlos Maul. (WYLER, 2003, p. 101)

Wyler (2003, p. 101) nos conta que Raul Pederneiras critica em 1913 o teatro brasileiro como sendo feito para uma pequena elite social, pois, segundo ele, todos os teatros pertencem a empresários estrangeiros e que as companhias vêm da Europa ou então são organizadas com artistas europeus.

A grande mudança ocorreu com a Primeira Guerra Mundial que interrompeu as turnês das grandes companhias estrangeiras, obrigando os empresários do ramo teatral a “procurar substitutivos nacionais à altura... nas traduções!” (WYLER, 2003, p. 101).

A SBAT, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, foi criada em 1917 para proteger os direitos dos autores nacionais; na época, “dos oito teatros em atividade no Rio de Janeiro, seis exibiam traduções e adaptações” (WYLER, 2003, p. 101). Mário Nunes, em 1918, reclamou que

[...] qualquer um apanhava uma peça francesa ou espanhola, retalhava à vontade, traduzia como entendia, isto é, mal, colocava no lugar do nome do autor o seu, e a oferecia por irrisórios proventos ao empresário teatral. “E assim, depois do artista de importação, o pseudo-autor da mesma procedência é o flagelo do nosso teatro”. (NUNES, *apud* WYLER, 2003, p. 102).

Um pouco mais tarde, em 1930, é a vez de Joracy Camargo reclamar das dificuldades criadas pelas traduções e adaptações que desanimavam o escritor brasileiro:

A partir do final da década de 1930 fundaram-se novos grupos teatrais: Os Comediantes, o Teatro Brasileiro de Comédia e outros introduziram novas concepções de teatro e apresentaram novos autores brasileiros. Uma dessas concepções foi a defesa do texto como fundamento da arte teatral – em contraposição ao teatro para atores encenado até então – a busca de uma nova perspectiva e uma nova conceituação para o texto, o respeito à

sua poesia. A onda renovadora teve conseqüências tão positivas que Magaldi pôde afirmar, com relação à década de 1960, que atravessávamos um período auspicioso, tendente a estruturar, de forma definitiva, a nossa literatura dramática. (WYLER, 2003, p. 103)

No entanto, as traduções continuavam sendo amplamente encenadas por todos os teatros e companhias que, segundo Wyler (2003, p. 103), mesclavam peças comerciais e artísticas, nacionais e traduzidas, buscando agradar o público acostumado a *vaudevilles* e comédias francesas. Entre as peças traduzidas nesse período ressaltamos Pirandello, incluindo nosso T1A. “Para valorizar os textos dos dramaturgos de maior peso literário, entregavam sua tradução a escritores em ascensão” (WYLER, 2003, p. 103).

Analizando tudo o que vimos até aqui:

Pode-se dizer que o empenho rumo à construção de uma dramaturgia nacional, foi-se esgotando e hoje constata-se, folheando os jornais e revistas de fim de semana, que o número de peças adaptadas de originais estrangeiros é superior ao de inspiração nacional, o que confirma a avaliação de Magaldi de que “toda a história do teatro brasileiro até agora se resumiu em um jogo dialético de pequenos surtos de afirmação nacionalista e grandes hiatos de imitação dos padrões europeus”. Grandes hiatos ocupados pelo teatro traduzido. (WYLER, 2003, p. 103)

A conclusão de Wyler sobre o histórico da tradução no Brasil nos faz refletir ao mesmo tempo sobre quanto ainda há que se pesquisar nos Estudos da Tradução acerca das peças teatrais, quanto nossos autores de dramaturgia ainda devem se desenvolver e ocupar o seu próprio espaço.

4 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES E DE SEUS POLISSISTEMAS

Neste capítulo final, onde será feita a análise descritiva das traduções, analisaremos primeiramente os polissistemas referentes a cada texto, de cada autor. Seguindo, assim, o que foi indicado no capítulo anterior, através das sugestões práticas de Lambert.

De acordo com os Estudos Descritivos da Tradução, faz-se necessário estudar aspectos culturais ou políticos que possam influenciar os autores e tradutores. Buscar-se-á, a partir de agora, conhecer os contextos, que são sempre de fundamental importância para uma melhor compreensão do texto.

4.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO AUTOR

Pirandello, cuja família tinha tradição “risorgimental”⁷² e antiborbônica⁷³, no ambiente universitário simpatizou com os primeiros *Fasci* sicilianos, de caráter socialista. Indo para Roma, seus ideais políticos vacilaram. De acordo com Bernardini (1990, p. 32), após morar na Alemanha, regressando novamente a Roma, Pirandello viu desmoronar esses ideais:

[...] a Roma do escândalo do Banco Romano e da declaração do estado de sítio na Sicília inteira (1894), como consequência das graves tensões sociais que assolaram a Itália e que culminaram em 1900 com o assassinato de Humberto I, é a mesma que ele vai descrever mais tarde (1906/1908) em seu quarto romance, *Os Velhos e os Jovens*. É o relato de uma grande “desilusão histórica”, um relato da Sicília frustrada em suas expectativas e seus esforços, depois da unificação da Itália. É a confissão da desilusão moral e ideológica de Pirandello, que o levará a um pessimismo histórico irreversível. (BERNARDINI, 1990, p. 32)

⁷² O Ressurgimento (termo em português) foi um movimento na história italiana ocorrido entre 1815 a 1870, que resultou na criação do Reino da Itália.

⁷³ Carlo di Borbone conquistou o Reino da Sicília da dominação austríaca e tornou-se o Rei Carlo III, em 1734. Esse período da história italiana concluiu-se em 1860, após a Expedição dos Mil e instauração do governo de Giuseppe Garibaldi, que a anexou ao Reino da Itália.

Uma das questões que mais influenciam o pessimismo de Pirandello é que nada é feito “para preencher a profunda lacuna que separa o Norte ascendente e o Sul cada vez mais abandonado à sua estrutura feudal” (BERNARDINI, 1990, p. 33); no entanto ele nunca tentou uma ação revolucionária como modo de superação da crise, sua revolta não segue na direção político econômica.

Sua consciência agudamente crítica e sua profunda descrença irão se exprimir pelo caminho da interiorização numa denúncia (crítica antiburguesa e revolta moral) que mergulha nas profundezas do ético-social e que implica a consideração dos valores e das relações humanas, morais e sentimentais mais íntimas. (BERNARDINI, 1990, p. 33)

Segundo Bernardini, as personagens pirandellianas alcançam uma verdade que as coloca além da história, por meio dessas personagens realiza uma “crítica social e análise psicológica, das mais incisivas e contundentes” (BERNARDINI, 1990, p. 34):

Concluindo, Pirandello, mais do que assumir a crise como termo definitivo, sofre-a até o fim e se, por um lado, não dispõe de uma base certa para uma revolta política ou uma reivindicação social, por outro, consegue desenhá-la de tal forma que ela ultrapassa os limites de uma crise político-social e ideal da Itália do século XIX e torna-se a crise interior do homem do começo do século XX. (BERNARDINI, 1990, p. 33)

4.1.1 O teatro na Itália nos anos 20

A Primeira Guerra Mundial trouxe profundas transformações culturais:

No teatro, há uma reação imediata de oposição ao teatro tradicional, comercial. Procura-se transpor para a cena a condição existencial do homem abalado por fortes contradições. As cortinas são eliminadas e a ficção é dessacralizada para que a verdade ocupe a cena. A busca da verdade cênica parte da realidade incontestável de que o ator está

sobre o palco. Teatro teatral é o termo utilizado para designar tal circunstância. (RAULINO, 2002, p. 5)

Um fato importante do teatro italiano, que pode ter influenciado Luigi Pirandello, foi a grande polêmica envolvendo Silvio D'Amico e Anton Giulio Bragaglia. Essa polêmica teve início em 1923, mesmo ano da primeira publicação de *Vestire gli ignudi*, e durou até a morte de D'Amico, em 1955, tendo também grande influência sobre o tradutor do T1A, Ruggero Jacobbi. Faz-se importante lembrar que Bragaglia dirigiu *L'uomo dal Fiore in Bocca*, em 1923, fato que já nos mostra de que lado dessa disputa encontrava-se Pirandello. São duas tendências teatrais envolvidas na polêmica: de um lado, segundo Raulino (2002, p. 32), D'Amico representa o centro de renovação teatral apoiado pela Regia Accademia di Arte Drammatica, que realiza espetáculos do tipo *condizionato*; de outro lado, o diretor Bragaglia, no Teatro delle Arti, encena o espetáculo *assoluto*:

Em oposição ao teatro estreitamente vinculado à palavra preconizado por Silvio d'Amico, Bragaglia opta pela teatralidade como essência do espetáculo; valoriza elementos visuais, plásticos, dinâmicos do espetáculo e passa a interessar-se pelo mimo, pela dança e pela pantomima [...] Durante as três primeiras décadas de nosso século, Bragaglia trava uma áspera batalha ao definir uma teoria e uma prática da *mise en scène* que visam a instaurar uma linguagem específica da cena, a partir do texto dramático. (RAULINO, 2002, p.33)

A principal oposição entre o teatro absoluto e o condicionado corresponde à relação entre o espetáculo e o texto: o espetáculo absoluto emancipa o espetáculo do texto; o espetáculo condicionado considera o espetáculo como a interpretação do texto. A importância do papel do texto na encenação começa a ser discutida com o aparecimento do diretor teatral, responsável por dar um significado à cena, certas vezes emancipado do texto. Por vezes, a ideia mestra do diretor não coincide com a do autor, e será de acordo com a ideia do diretor que serão organizados os signos das cenas:

[...] quando o diretor busca traduzir exatamente a proposta contida no texto da cena, está realizando um espetáculo condicionado. Em contrapartida, quando o encenador se outorga o direito de interferir, seja no sentido global do texto dramático, seja nas indicações cênicas expressas em rubricas, visando elaborar uma arte própria da cena, está realizando um espetáculo absoluto. Nesse caso o diretor pode tanto ter como referência o texto escrito anteriormente, como até dispensar qualquer registro aprioristicamente escrito que determine trilhas para o processo criativo do espetáculo. (RAULINO, 2002, p. 7)

É sobre isso que fala Pirandello em sua peça *Questa sera si recita a soggetto*, com o personagem caricato do diretor Hinkfuss, já mencionado anteriormente.

Não somente a direção determina o uso do texto, mas os próprios autores, durante o processo criativo, fazem sua escolha. Alguns dramaturgos escrevem pensando a encenação de sua peça, outros não têm em mente um público espectador, mas sim um público leitor. São correntes diferentes: a do teatro de texto ou a do teatro literário. Alguns textos estão a serviço do espetáculo, como os gregos, os autores medievais e Shakespeare, segundo Raulino (2002, p. 7); outros, como Racine, pretendem ressaltar o valor literário de seus textos, escrevem teatro literário.⁷⁴

D'Amico também é contrário ao teatro de exceção, ou teatro de arte. Ele é a favor da declamação e não da voz baixa e uniforme, “aponta o abuso das encenações sintéticas, a renúncia à ação” (RAULINO, 2002, p. 24), que para ele são a negação do teatro:

Luigi Pirandello, um de seus expoentes (do teatro de exceção), afirma que o objetivo desses teatros é que o ator transmita ao público algo totalmente diferente do habitual, seja no repertório, seja na encenação ou na representação. (RAULINO, 2002, p. 24)

⁷⁴ Deriva disso o fato da declamação ser tão importante na representação clássica francesa.

4.2 O TEATRO NO BRASIL NOS ÚLTIMOS CEM ANOS

O que se propõe agora é um breve relato histórico do teatro brasileiro, com maior atenção a partir da década de 20 do século passado, quando acontece a primeira encenação da peça *Vestire gli ignudi* na Itália (1922). O foco, aqui, será nos locais de maior expressão para o teatro nacional, já que devido à grandiosidade de nosso país, não seria possível incluir uma análise completa do teatro produzido em todo o território brasileiro durante esse período. Dessa forma, o estudo limitar-se-á geograficamente ao Rio de Janeiro, a São Paulo e ao Nordeste. Será abordado o teatro no Brasil nos anos cinquenta e sessenta, período áureo do teatro brasileiro e época de encenação e publicação do T1A.

Este estudo está baseado, sobretudo, em nomes de autores, diretores e peças mais importantes, seguindo a mesma premissa de Décio de Almeida Prado, em *O Teatro Brasileiro Moderno* (1988), que inclui alguns autores por sua importância literária e outros pelas qualidades cênicas, pelo êxito junto ao público.

O auge do teatro moderno está para Prado (1988) entre as décadas de 40 e 60, sendo os anos trinta uma introdução e os anos setenta um “epílogo, em que o impulso renovador, sobretudo entre os autores, começa a perder força e a duvidar de si mesmo” (PRADO, 1988, p. 11). Convém lembrar que T1A encontra-se nesse período áureo do teatro brasileiro, e que a década de trinta, introdução a essa renovação, é particularmente importante para nós, porque foi quando a companhia de Pirandello esteve no Brasil. Desta época, será analisada também a questão de cenários, ensaios, uso do ponto, etc.

A partir de 1869 o Brasil recebe, segundo Boccia (2007, p. 29), artistas renomados do teatro italiano, começando com Adelaide Ristori, seguida por Eleonara Duse, que veio ao Rio de Janeiro em 1885. Em 1892, Angelo Ferrari, como produtor em São Paulo, contrata muitos artistas, entre eles a soprano Elena Theodorani. Em 1897, no Teatro São José, no Rio de Janeiro estreia *La Bohème* de Puccini, com Annunziata Stinco-Palermi como protagonista.

O Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi inaugurado em 14 de junho de 1909, com *O Refugio* de Dario Niccodemi. O Teatro Municipal de São Paulo teve sua inauguração dois anos depois, em 12 de setembro de 1911. No ano seguinte à sua inauguração começaram as temporadas líricas paulistas, que duraram até 1926, trazendo à cena, segundo Boccia

(2007, p. 29) 88 óperas de 41 compositores, sendo que desses apenas oito eram brasileiros.⁷⁵

A crise internacional de 1929 e a revolução de Outubro no Brasil abrem a década de trinta. O povo brasileiro sonhava com a “possibilidade de uma revolução cívica” e um “otimismo patriótico percorreu o país” (PRADO, 1988, p. 13). A crise da superprodução, com excesso de café e trigo, por outro lado, trazia insegurança e dúvida. O teatro nacional foi atingido por toda essa inquietação, procurando “escapar dos limites estreitos da comédia de costumes” (PRADO, 1988, p. 14) que havia revelado alguns atores cômicos, mas já se esgotara “após o surto criador de 1920” (PRADO, 1988, p. 14). Com a revolução, nasceram exigências morais e artísticas que não mais se satisfaziam com “as ingênuas farsas de um Gastão Tojeiro e de um Armando Gonzaga” (PRADO, 1988, p. 14).

Segundo Prado, a maioria das salas de espetáculo eram cine-teatro para atender às duas artes e localizavam-se no centro, aonde chegavam os bondes. O edifício “obedecia a padrões arquitetônicos estabelecidos no século XIX. Palco amplo, com boa altura, para que os cenários de papelão ou de pano pudessem subir e descer com facilidade” (PRADO, 1988, p. 15), contava com proscênio e fosso de orquestra; o público se dividia entre plateia, balcão e galeria. As representações eram à noite “sem descanso semanal, em duas sessões, às 20 e 22 horas, afora as vesperais de domingo” (PRADO, 1988, p. 15). As peças eram substituídas constantemente, muitas vezes semanalmente; assim além das quatro horas dos espetáculos à noite, eram necessárias, no mínimo, mais quatro horas de ensaio à tarde. Disciplina e organização do trabalho eram fundamentais.

Os elencos eram formados, de acordo com Prado (1998, p. 15), de modo a comportar os vários personagens da tipologia dramática, que não costumava variar. Assim devia ter sempre um ator galã, um centro cômico, um centro dramático, uma atriz ingênua, uma dama-galã, uma caricata e uma dama central. Esses atores tinham vasta experiência com aquele gênero de personagem, ainda que variando as falas, o enredo, mudavam facilmente de peça, mantendo a característica tipo dos personagens. À época, o ensaiador tinha grande importância para as companhias, ainda que invisível à crítica e ao público. Era necessário marcar com eficiência e muita rapidez. “Papel bem marcado, dizia-se, meio caminho andado” (PRADO, 1988, p. 16).

⁷⁵ Os outros compositores eram italianos (17), franceses (10), alemães (4) e russos (2).

Os portugueses Eduardo Vieira e Eduardo Victorino eram profissionais especializados em marcação de cenas, porém eram poucos os profissionais especializados como eles. Em geral “confiava-se o cargo seja ao primeiro ator, empresário da companhia, seja a algum artista veterano, aposentado ou em vias de se aposentar” (PRADO, 1988, p. 17).

Os figurinos, exceto de peças de época, eram fornecidos pelos próprios atores e os cenários pertenciam ao acervo da companhia, sendo reutilizados de encenações anteriores. O uso do ponto era prática recorrente e, na estreia, era usado do início ao fim, diminuindo de importância ao longo da semana, quando os atores começavam a decorar suas falas, não necessitando mais do ponto em todo o processo. No Brasil, segundo Luiz Iglezias:

[...] o ponto tem de pontar a peça do princípio ao fim, durante todo o tempo em que se mantiver em cena, visto que uma grande parte de nossos artistas, principalmente a maioria de nossas primeiras figuras, nunca chega a saber seguramente seus papéis. (IGLEZIAS, *apud* PRADO, 1988, p. 18)

Se o ponto indicava a ordem, o caco apontava a desordem. As frases enxertadas já eram esperadas, era normal seu uso, não se atribuíam “à palavra escrita o caráter quase sagrado que a prática literária moderna lhe concede” (PRADO, 1988, p. 18). Até mesmo o autor acreditava que os cacos enriquecessem sua peça. “Pobre do comediante que não soubesse improvisar livremente, emprestando a sua imaginação verbal a textos frequentemente inferiores” (PRADO, 1988, p. 18).

[...] A importância do ponto compensava, como princípio disciplinar, a relativa desimportância do ensaiador, ao passo que a criação momentânea de palco supria o que pudesse ter havido de insuficiente no período de preparação da peça. (PRADO, 1988, p. 19)

Geograficamente, pode-se dizer que os espetáculos tinham origem sempre no Rio de Janeiro, onde além de serem mais cuidados, ficavam mais tempo em cartaz. De lá viajavam, mas mudando o elenco para atores menos consagrados, cortando o texto, eliminando personagens menores, em geral permaneciam somente o primeiro ator e

a primeira atriz para servirem de chamariz de público. Para outras apresentações, as grandes companhias eram substituídas por companhias mambembes que, segundo Luiz Iglezias, eram o nosso “curso primário do profissional de Teatro” (IGLEZIAS, *apud* PRADO, 1988, p. 20).

No teatro brasileiro da época, a forma era o teatro itinerante e o objetivo era fazer rir. Prado (1998, p. 20) conta que no Rio de Janeiro de 1930 a 1932 foram apresentadas 174 peças nacionais, dessas, apenas duas eram dramas, 69 revistas e 103 comédias.

Os intérpretes menores, conhecidos como *característicos*, procuravam diversificar ao máximo seu desempenho, buscando mudanças mesmo físicas, como uso de perucas e bigodes postiços. Já os comédicos de primeira linha nunca se modificavam, mantinham seus traços e inflexões constantes durante toda a vida. Esse era o caso de Procópio Ferreira (1898-1979) e Jaime Costa (1897-1967). O público era muito conservador, mantendo o gênero cômico como prioridade e o sistema empresário-primeiro ator que gerava bilheteria certa. “O público não pedia teatro. Pedia Procópio” (PRADO, 1988, p. 22).

As primeiras tentativas de renovação, de acordo com Prado (1988, p. 22), partiram de autores que se sentiam limitados pela comédia de costumes e desejavam avançar no campo da dramaturgia, mais do que no do espetáculo. Os precursores foram Joracy Camargo (1898-1973) com *Deus lhe Pague...*, em 1932, trazendo a questão social e o nome de Karl Marx; Renato Vianna (1894-1953) com *Sexo*, trazendo ao palco as revelações de Freud e denunciando a tirania sexual masculina; e Oduvaldo Vianna (1892-1972) com *Amor...*, peça com a qual defendia o divórcio e liberava o amor.

Com *Deus lhe Pague...* “proclamou-se o nascimento do verdadeiro teatro nacional, ou pelo menos o surgimento de uma nova era dramática” (PRADO, 1988, p. 23). O texto apresentava duplicidade, com um marxismo de superfície e um entranhado idealismo. *Sexo* não teve tanto impacto, pois o público ainda não estava pronto para a revolução sexual. As duas peças, embora audaciosas quanto ao conteúdo

[...] pouco possuíam de renovador no respeitante aos padrões dramatúrgicos, derivando-se quase diretamente da peça de tese do século passado. Daí a importância atribuída por elas ao protagonista, *raisonneur* encarregado de explicitar o ponto de vista do autor. [...] A diferença é que *Deus lhe Pague...* aliava a peça de tese ao “teatro de frases”, cujo precursor no Brasil havia sido

João do Rio, ao passo que *Sexo* se apoiava de preferência na técnica do dramalhão, embora dramalhão de ideias [...]. (PRADO, 1988, p. 25)

A novidade de *Amor...* foi a tentativa de se livrar das restrições de espaço e tempo, usando, para isso, cenário e iluminação de forma diferenciada. O público podia “acompanhar uma ligação telefônica em suas diversas fases, alguém fazendo a chamada, a seguir, a telefonista atendendo, e, por fim, a campainha começando a tilintar no outro extremo do palco” (PRADO, 1988, p. 26). Mais tarde Vianna foi trabalhar com o rádio e cinema.

As três peças mencionadas tiveram sucesso de público, fazendo parte do teatro comercial sem questioná-lo, e sendo encenadas por grandes companhias do momento, como a de Procópio (*Deus lhe Pague...*) e a de Dulcina-Odilon (*Amor...*). Renato Vianna procurava mais fazer melhor do que fazer diferente, mas tinha, de acordo com Prado (1988, p. 26), uma visão de dramaturgia muito antiquada.

Antônio de Alcântara Machado (1901-1935), crítico que dizia que o teatro brasileiro não era nem nacional, nem internacional, promoveu uma campanha contra a inércia do teatro no país, afirmando que se deveria buscar importar da Europa os processos dramáticos modernos, mas aplicá-los a assuntos nacionais. “A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o industrial. Não conhece nada disto. E não nos conhece.” (MACHADO *apud* PRADO, 1988, p. 22).

Não há como falar em modernismo sem lembrar Mario de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954), ambos se interessaram pelo teatro. Oswald de Andrade escreveu três peças entre os quarenta e cinquenta anos, entre elas, *O Rei da Vela*, escrita em 1933, apresentando traços de teatro de tese; um ano depois *O Homem e o Cavalo*; e, em 1937, *A Morta*.

Mario de Andrade escreveu a ópera *Café* entre 1933 e 1942. Prado (1988, p. 32) faz um paralelo entre os dois autores, mostrando que algumas expressões se assemelham como “homens novos”, de Oswald, e “Dia Novo” e “o dia da vitória da revolução”, de Mário.

No final da década de trinta chegou de forma muito forte a censura sobre nosso palco, o que fez a dramaturgia mudar de rumo, escolhendo gêneros “menos comprometidos e menos comprometedores. Os grandes êxitos nesse desapontante final de década serão todos de peças históricas” (PRADO, 1988, p. 34). Citam-se como peças históricas, em 1938, *Marquesa de Santos*, de Viriato Correa (1884-

1967) com Dulcina e Odilon; e, em 1939, *Carlota Joaquina*, de R. Magalhães Jr. (1907-1982) com Jaime Costa. Buscava-se encher os olhos com muitas roupas de gala e muitos figurantes, numa tentativa de copiar o cinema ao menos na pompa e esplendor, já que em seu ritmo era impossível. Como peças semi-históricas, Prado (1988, p. 34) cita alguns “romances de mocinha” de Ernani Fornari (1899-1964) como *Iaiá Boneca* (1938) e *Sinhá Moça Chorou...* (1940).

Boccia (2007, p. 32) conta que o Teatro do Estudante, de Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro (1938), pesquisou as possíveis dimensões cênicas e refletiu sobre a dramaturgia nacional. Diz ainda que Magno (produtor, crítico, autor e diretor) foi muito importante para a renovação do teatro brasileiro moderno. Em São Paulo foram importantes as experiências do Grupo de Teatro Experimental (1939), do diretor Alfredo Mesquita, que resultou na criação da Escola de Arte Dramática.

O teatro teve suas modificações também devido às novas tecnologias. Com o avanço do cinema, que deixou de ser mudo, a opereta, que tanto sucesso fizera nas duas primeiras décadas do século, teve sua decadência na década de vinte, e nos anos trinta praticamente sumiu. O teatro de revista também, como conta Prado (1988, p. 35), perdeu suas funções primordiais de crítica política (devido à censura) e divulgação da música popular (devido à concorrência com o rádio, mais tarde substituído pelo show e depois pela televisão). Também os artistas portugueses, antes tão tradicionais nos palcos brasileiros, começaram a sumir de cena. Luiz Iglezias, certa vez, escreveu “não há elenco brasileiro onde não figurem artistas portugueses” (IGLESIAS *apud* PRADO, 1988, p. 36). Isso foi corrigido naturalmente, pois segundo Prado (1988, p. 36), atores estrangeiros deixaram de vir ao Brasil porque não mais precisávamos deles.

Para Prado, fazendo um balanço da década de trinta, não se tocou no essencial, pois “persistiam os mesmos métodos de encenação, a mesma rotina de trabalho, a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria”. E continua afirmando que “Se de algum mal padecíamos seria antes o de excesso de profissionalismo, no sentido de teatro concebido exclusivamente como meio de vida” (PRADO, 1988, p. 37). Para ele, a única saída para salvar o teatro seria encará-lo como arte e não como diversão popular:

A única possibilidade de vencer o cinema consistia em não enfrentá-lo no campo em que ele a cada ano se ia mostrando mais imbatível. A arte de representar e a dramaturgia nacional precisavam de menos, não de mais profissionalismo. (PRADO, 1988, p. 38)

O que já havia acontecido em vários locais do mundo, como na França com Antoine, na Rússia com Stanislávski e nos Estados Unidos com os Provincetown Players, se repetiu no Brasil com a renovação do teatro partindo do amadorismo. Para Prado (1988, p. 38), o amadorismo no Brasil somente começa a tomar forma a partir de 1940, através de um pequeno número de pioneiros, todos nascidos entre 1900 e 1910. Os dois mais importantes tinham muito em comum quanto a sua vivência, bagagem cultural e literária, e passagem pela crítica, mas divergiam quanto ao método de trabalho e trajetória, foram eles Alfredo Mesquita (1907-1986), em São Paulo, e Paschoal Carlos Magno (1906-1980), no Rio de Janeiro.

Alfredo Mesquita fundou o Grupo de Teatro Experimental e a Escola de Arte Dramática, hoje pertencente à Universidade de São Paulo. Partiu do amadorismo rumo ao profissional, exigindo de seus discípulos disciplina e preparo, explorando em profundidade seu campo de ação. Paschoal Carlos Magno tomou outro rumo, foi diretor do Teatro do Estudante do Brasil e animador de festivais, nunca dispensou a improvisação amadora e influenciava, sobretudo, pelo entusiasmo; agiu por extensão, inclusive geográfica, alargou o seu raio de atividade até abarcar praticamente o Brasil inteiro.

Os frutos da campanha de renovação foram colhidos por Brutus Pedreira (1904-1964) e Tomás Santa Rosa (1909-1956), diretores do grupo Os Comediantes, do Rio de Janeiro que, em 1943, apresentou *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), com o encenador polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978). A peça produziu um imenso choque estético mostrando, pela primeira vez no Brasil, a verdadeira encenação, então chamada *mise en scène*. “Não faltou quem atribuisse maldosamente o êxito da peça mais a Ziembinski do que a Nelson Rodrigues” (PRADO, 1988, p. 40).

Com a participação de Ziembinski se revela a importância do som e da luz, dos ritmos, do movimento e da mímica, do simbolismo, do expressionismo e dos cenários sintéticos do teatro

alemão e russo, o teatro totalmente naturalista.⁷⁶
(BOCCIA, 2007, p.32)

Em 1948 encerra-se o ciclo do amadorismo com a estreia de *Hamlet* pelo Teatro do Estudante do Brasil. O ator de 23 anos Sérgio Cardoso (1925-1972) provou que podíamos representar Shakespeare. Mas, mais uma vez o encenador era estrangeiro, o alemão Hoffmann Harnisch, de caráter expressionista.

Apresentava-se uma nova missão: “conter nos limites mais severos do profissionalismo a flama amadora, traduzir em dados orçamentários as conquistas estéticas, evoluir das temporadas fortuitas para a continuidade das companhias permanentes” (PRADO, 1988, p. 41). Nesse momento, foi fundamental o papel de duas atrizes-encenadoras Dulcina de Moraes e Henriette Morineau, também elas nascidas entre 1900 e 1910. Dulcina, em meados da década de quarenta, era “o maior nome do teatro brasileiro” (PRADO, 1988, p. 42); tinha um público predominantemente feminino, distinguia-se pelo apuro material e homogeneidade do elenco. Segundo Prado, aventurou-se na renovação, subindo da comédia ligeira à comédia de ideias, ao drama e ao teatro poético.

Henriette nasceu e se formou na França, fundou em 1946 Os Artistas Unidos, companhia considerada modelo de profissionalismo. Apresentou-nos o teatro norte-americano do pós-guerra “encenando *A street Named Desire*, de Tennessee Williams, sob o título, julgado mais provocante, de *Uma Rua Chamada Pecado*” (PRADO, 1988, p. 42). Ambas eram consideradas pela severidade das montagens e por suas qualidades artísticas e pessoais.

O processo transcultural favorece entre as grandes transformações a reforma do teatro brasileiro a partir dos anos quarenta. Em primeiro lugar, no Rio de Janeiro, com a companhia Os Comediantes e com a montagem da obra de Nelson Rodrigues *Vestido de Noiva*, sob a direção de Ziembinski; depois em São Paulo [...] com o projeto de Franco Zampari e Ciccillo Matarazo, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que se torna centro de referência da dramaturgia europeia e norte

⁷⁶ “Con la partecipazione di Ziembinski si rivela l’importanza del suono e della luce, dei ritmi, del movimento e della mimica, del simbolismo, dell’espressionismo e degli scenari sintetici del teatro tedesco e russo, il teatro totalmente naturalista”.

americana e fonte de inspiração para a dramaturgia brasileira.⁷⁷ (BOCCIA, 2007, p. 31)

A consolidação do profissionalismo veio, conforme Prado (1988, p. 43), com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, o famoso TBC,⁷⁸ que deslocou o centro da criatividade dramática, historicamente situado no Rio de Janeiro, para São Paulo.

Após a perturbação da dramaturgia do absurdo, aparece “a figura impressionante e contraditória de Antonin Artaud, esteta e louco de hospício, ator e vidente, profeta e artesão do palco” (PRADO, 1988, p. 102), trazendo a ideia do teatro da crueldade.

As primeiras mostras de insatisfação com o teatro político apareceram no Brasil em 1967 com *Dois Perdidos numa Noite Suja*, de Plínio Marcos, onde os conflitos sociais eram apenas pano de fundo, o que interessava eram os “conflitos interindividuais, forçosamente psicológicos” (PRADO, 1988, p. 103), com apenas duas ou três personagens, não do povo, mas do subpovo, do subproletariado, como as categoriza Prado. A agressão verbal, o palavrão e agressão física são constantes nas peças de Plínio Marcos. Em *Barrela* há estupro coletivo para quem desafia o poderio do grupo. Estava aberto o caminho para os grupos que se julgavam oprimidos, como as mulheres e os homossexuais. Muitos seguiram o caminho de Plínio Marcos,

[...] foi nesse momento que as dramaturgas começaram a frequentar os nossos palcos. Anatol Rosenfeld, escrevendo sobre o ano de 1969, admirava o “número surpreendente de novos talentos” então surgidos, relacionando os nomes de Leilah Assumpção (*Fala Baixo Senão Eu Grito*), Isabel Câmara (*As Moças*), Consuelo de Castro (*À Flor da Pele*), José Vicente (*O Assalto*) e Antônio Bivar (*O Cão Siamês*). (PRADO, 1988, p. 104)

⁷⁷ “Il processo transculturale favorisce tra le altre grandi trasformazioni la riforma del teatro brasiliano a partire dagli anni Quaranta. In primo luogo, a Rio de Janeiro, con la compagnia Os Comediantes e con l’allestimento dell’opera di Nelson Rodrigues *Vestido de Noiva*, sotto la direzione di Ziembinsk; poi a San Paolo, [...] con il progetto di Franco Zampari e Ciccillo Matarazzo, il Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), che diventa centro di riferimento della drammaturgia europea e nordamericana e fonte di ispirazione per la drammaturgia brasiliana”.

⁷⁸ Falaremos mais sobre o TBC no capítulo “O teatro no Brasil nas décadas de 50 e 60”.

De acordo com Rosenfeld (*apud* PRADO, 1988, p. 104), todos esses cinco títulos tinham em comum a estrutura, com apenas duas personagens, sendo que a “marginal” agride a “quadrada”; a linguagem é realista e coloquial, cheia de palavrões, influenciada por Plínio Marcos. “Avançam para uma expressividade que, em muitos momentos, se abeira do expressionismo confessional, do surrealismo e do absurdo⁷⁹” (ROSENFELD *apud* PRADO, 1988, p. 104).

Apareceu a Margarida, de Roberto Athayde, produzida em 1973 e que tratava da repressão sexual da mulher, foi interpretada por Marília Pêra com grande senso cômico-dramático.

O teatro do absurdo

[...] não chegou a existir no Brasil enquanto movimento autóctone e permanente. Encenamos Ionesco e Beckett, mais tarde Pinter e Arrabal [...] mas não nos aventuramos por um terreno que estava demasiado longe de nossas preocupações enquanto nacionalidade. (PRADO, 1988, p. 102)

José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), que se assinava Qorpo Santo, escreveu entre janeiro e junho de 1886 dezesseis peças após “uma crise mística, ou um ataque de loucura” (PRADO, 1988, p. 106). Esse “fluxo verbal, imaginado mais para o papel do que para o palco” não pode ser incluído, segundo Prado (1988, p. 107-108), em nenhuma corrente artística definida. Prado refere-se a ele como “teatro antes absurdo que do absurdo” (1988, p. 108).

Outro beneficiado pela voga do absurdo é Nelson Rodrigues, que com *Dorotéia* “rompera de vez com a verossimilhança cênica, já abalada desde *Vestido de Noiva*” (PRADO, 1988, p. 108). Porém, até *Dorotéia* continha um núcleo compreensível, desde que decifrados alguns símbolos, não cabendo, portanto, “nos limites metafísicos propostos por Martin Esslin (criador da expressão) para o ‘teatro do absurdo’ ” (PRADO, 1988, p. 109). De qualquer forma,

[...] o teatro da crueldade já tinha substituído a esta altura o teatro do absurdo [...] propondo uma revolução estética a partir do espetáculo, não do texto literário. A iniciativa passava da mão dos autores para a dos encenadores, confirmando uma

⁷⁹ A. ROSENFELD, “O Teatro Brasileiro Atual”, *Comentário*, n. 4, v. 10, 1969, p. 319.

tendência que vinha do começo do século.
(PRADO, 1988, p. 111)

Durante três décadas foi seguido o modelo da companhia padrão, no Rio de Janeiro com Os Comediantes, Dulcina, Mme. Morineau e, em São Paulo, com o TBC, Arena, e Oficina. Com o desaparecimento desses grupos, encerra-se um ciclo histórico (por volta de 1972). Nesse momento, após tantas e diversas experiências “ninguém sabia ao certo qual deveria ser o próximo passo” (PRADO, 1988, p. 119).

4.2.1 O Teatro em São Paulo

Os imigrantes italianos chegados em São Paulo a partir da metade do século XIX lutam por seus direitos civis essenciais. O Teatro Social é uma das armas pela busca de seus direitos. No Brasil, “os anarquistas peninsulares publicam jornais em língua italiana, abrem escolas, centros sociais, universidades populares, organizam atividades lúdicas e representações teatrais”⁸⁰ (BOCCIA, 2007, p. 19). Os primeiros imigrantes italianos vinham para trabalhar nas fazendas, mas, a partir de 1928, acaba a subvenção brasileira para a vinda dos imigrantes e, com a crise da agricultura na Itália, a grande maioria dos imigrantes que chega a partir dessa data, prefere, segundo Boccia (2007, p. 21), permanecer na cidade, pois vê o campo como pobreza. Os novos imigrantes, então, começam a se instalar nos bairros de São Paulo, de acordo com suas regiões de origem, da seguinte forma, conforme Boccia (2007, p. 21): os napolitanos ficam no Brás, os calabreses no Bexiga, os chegados de Veneza preferem o Bom Retiro e os de outras origens se distribuem em Santana e Mooca. O crescimento foi tanto que em 1950 os estrangeiros e seus descendentes (de diversas nacionalidades, mas em sua maioria italianos) já eram a maioria dos habitantes de São Paulo, o que provocou uma “europeização de mentalidade e costumes”⁸¹ (RIBEIRO, *apud* BOCCIA, 2007, p. 21).⁸² A transformação dos italianos em cidadãos brasileiros ocorreu a partir da participação em ações e movimentos político-culturais, que de acordo com Boccia, contribuiu para a integração dos italianos com os brasileiros:

⁸⁰ “[...] *gli anarchici peninsulari pubblicano periodici in lingua italiana, aprono scuole, centri sociali, università popolari, organizzano attività ludiche e rappresentazioni teatrali.*”

⁸¹ “*Europeizzazione della mentalità e dei costumi.*”

⁸² D. Ribeiro, O Povo Brasileiro, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 407.

Nesse intenso processo transcultural e de identidade em via de transformação, entre as ações criativas para entender e se fazer entender, o teatro foi um dos veículos e expressão e comunicação mais eficazes; um jogo de trocas e de opiniões, pleno de conflitos e catarses.⁸³ (BOCCIA, 2007, p. 21)

O Teatro Social, a partir do início do século XX, em São Paulo, busca educar a comunidade de trabalhadores, com textos destinados à classe operária. Tem sua maior atuação, segundo Boccia (2007, p. 28), entre 1920 e 1924, com intensa produção de grupos de Teatro Social. A partir de 1930, até 1937, perde sua regularidade, só existindo com muita dificuldade. Desde então,

[...] até 1945, a predominância dos sindicatos e a repressão às organizações independentes destroem não somente o movimento político, mas especialmente o cultural. É importante observar que a polícia política impediu o funcionamento dos espetáculos teatrais semanais.⁸⁴ (BOCCIA, 2007, p. 24)

Boccia (2007, p. 24) nos mostra que há divergências quanto à primeira apresentação do Teatro Social em São Paulo. Para Maria Thereza Vargas teria sido *Primo Maggio*, de Pietro Gori, em 1902; entretanto, segundo Edgar Rodrigues, seria mais antiga, uma peça anticlerical, *Electra*, de Pérez Galdes, em 1901, num sábado de aleluia, o que teria causado escândalo na sociedade paulista.

Quanto ao local onde se realizavam esses espetáculos, dois sobreviveram à modernização urbana chegando aos dias de hoje. São auditórios e não teatros, o palco não tem profundidade suficiente para receber cenário. Talvez isso explique porque pessoas que assistiram aos espetáculos daquela época, quando entrevistadas após décadas por Maria Thereza Vargas, não se lembram dos cenários, nem mesmo da caracterização dos personagens, mas lembram do cuidadoso processo de

⁸³ “In questo intenso processo transculturale e di identità in via di trasformazione, tra le azioni creative per capire e farsi capire, il teatro è stato uno dei veicoli di espressione e comunicazione più efficaci; un gioco di scambi e di opinioni, ricolmo di conflitti e di catarsi”.

⁸⁴ “[...] fino al 1945, la predominanza dei sindacati e la repressione portata alle organizzazioni indipendenti distruggono non solo il movimento politico, ma specialmente quello culturale. È importante osservare che la polizia politica ha impedito il funzionamento degli spettacoli teatrali settimanali”.

elaboração dos textos. Imagina-se que, para eles, o mais importante era o texto teatral com sua mensagem ideológica e não a beleza estética das cenas.

Para Ferri (*apud* BOCCIA, 2007, p. 28), os imigrantes italianos ao chegar ao Brasil, pareciam querer mudar completamente a própria personalidade:

[...] ao contato com a cultura local desenvolvem atitudes criativas que mudam suas vidas. Alguns passam a trabalhar como atores, cenógrafos, poetas, escritores, fotógrafos, jornalistas e se integram nas atividades culturais do Rio de Janeiro e de São Paulo.⁸⁵ (BOCCIA, 2007, p. 28)

De acordo com Boccia (2007, p. 28) a arte dramática de fundo revolucionário foi um ato de emancipação cultural e uma escola de arte e de educação social, que serviu até mesmo para melhorar a expressão vocal e verbal dos operários.

Em 1905 funcionavam em São Paulo dois teatros, o Santana e o Politeama, além de uma sala para concertos, o Salão Stainway. Boccia (2007, p. 31) comenta que alguns anos mais tarde o jornalista Paul Walle, falando dos teatros de São Paulo, mencionou o Teatro Municipal, o Santana, o Politeama e o São José, e afirmou que eles funcionavam somente no inverno. Boccia diz ainda que na época existiam outras casas de espetáculo como o Teatro Boa Vista, o Apolo, o Casino Antártica, o São Paulo, o Palace Theatre, o São Pedro, o Colombo e o Variedade.

Um dos mais expressivos dramaturgos paulistas é Aluísio Jorge Andrade Franco (1922-1984). Jorge Andrade, como é mais conhecido, tem um ciclo de dez peças: *Marta, a Árvore e o Relógio* com grande variedade de temas. “Pelo lado técnico, o caminho percorrido por Jorge Andrade, entre 1955 e 1970, refaz o percurso, ou pelo menos uma das trilhas principais, do teatro brasileiro. Os seus primeiros dramas são dos mais realistas que possuímos” (PRADO, 1988, p. 95). Trata-se de um realismo com toques simbolistas e, mais tarde com efeitos expressionistas e teatralistas, nota-se que “a maioria dos títulos de Jorge Andrade comporta duas leituras, a literal e a simbólica” (PRADO, 1988, p. 95). Andrade tem tendência a fragmentar a realidade, em *Rastro*

⁸⁵ “[...] a contatto con la cultura locale sviluppano attitudine creative che cambiano la loro vita. Alcuni passano a lavorare come attori, scenografi, poeti, scrittori, fotografi, giornalisti e si integrano nelle attività culturali di Rio de Janeiro e San Paolo”.

Atrás, “estilhaça o espaço e o tempo” e “rompe a unidade do protagonista” (PRADO, 1988, p. 95). *A Moratória* mostra dois espaços e dois tempos simultâneos. Usa de cenários abstratos, com predomínio dos sentimentos subjetivos. “Ao produto resultante dessa fusão de tendências chamamos de realismo poético – a realidade psicológica e social, ainda existente, refratada por processos que visam a lhe dar maior alcance e originalidade artística” (PRADO, 1988, p. 96). Somente ao final do ciclo, Jorge Andrade rompe com o realismo, usando o metateatro em *O Sumidouro* e *As Confrarias*. O social suplanta o psicológico e o teatro, antes realista, torna-se político, dando a última palavra ao povo. Ele pode ter se prejudicado com sua evolução, pois “as últimas peças do ciclo envolvem projetos tão grandiosos, pedem número tão grande de atores e tal aparato cênico, que deixaram de ser representáveis, pelo menos de momento, por um teatro pobre como o nosso” (PRADO, 1988, p. 96).

Segundo Prado, as três últimas peças de Andrade podem ser consideradas uma trilogia sobre o artista, mostrando-o como homem, como membro de uma classe (a teatral) e como criador. “*O Sumidouro* aborda o tema intrincado das relações entre autor e personagem” (PRADO, 1988, p. 93). Não podemos deixar de lembrar de Pirandello com seu metateatro e seu drama entre personagens que procuram um autor.

O Teatro Oficina teve sua fase amadora de 1958 a 1961 e a fase profissional da Cia de Teatro Oficina, entre 1961 e 1973, apresenta-se como um continuador do Teatro de Arena e do TBC, unindo desses grupos a preocupação política e expressão do momento histórico do país, com o empenho estético e preferência pelo repertório estrangeiro. O apogeu aconteceu quando o mentor do grupo, José Celso Martinez Corrêa, encenou em 1967 *O Rei da Vela*, escrita em 1933 por Oswald de Andrade. José Celso soube aproveitar, enquanto encenador, os movimentos que o texto permitia, abrindo asas à imaginação.

O teatro agora passava por uma nova espécie de revolta que buscava atingir o homem como indivíduo:

Devia ousar tudo, explorar tudo, ir aos confins da razão, chegar ao desvario, à loucura, mesmo sob pena de não achar o caminho de volta. A droga, usada por Artaud, foi não raro o excitante de que se precisava para escapar à mornidão da normalidade. (PRADO, 1988, p. 114)

O teatro da crueldade favoreceu, segundo Prado (1988, p. 116) a reaproximação com a Europa, grande fornecedora de teorias estéticas. “O teatro da crueldade, para os encenadores, teve consequências bastante parecidas às do teatro do absurdo em relação aos autores” (PRADO, 1988, p. 117).

Mais tarde, José Celso criou o te-ato, um ato que ataria o espectador ao teatro. Augusto Boal, por sua vez, passou a dedicar-se ao Teatro Invisível, que segundo Prado (1988, p. 119) é invisível só para os outros, não para quem dele participa e conhece seus segredos.

4.2.1.1 O Teatro Municipal de São Paulo

O Teatro Municipal de São Paulo tem grande importância na história do teatro nacional. Por ali passaram importantes companhias nacionais e estrangeiras, colaborando na construção de nossa identidade artística. Vários nomes importantes no cenário nacional como diretores ou críticos de teatro deram ali seus primeiros passos começando como atores. A população somente teve acesso ao teatro de prosa naquele teatro, a partir de 1912, onde, além do português, se falou italiano, francês, inglês, russo, hebraico, tcheco, alemão, espanhol e catalão. Esse teatro representava nossa conexão com o mundo.

Os primeiros intercâmbios foram com os italianos, devido à grande colonização, e com os franceses, devido à educação humanista francesa predominante na época. As companhias estrangeiras, que iam a Buenos Aires em temporada no Teatro Colon, aproveitavam para vir a São Paulo, trazendo elencos integrais, diretores, iluminadores, cenógrafos e contrarregas.

Não havia muitos cenários, e os que se tinha eram reutilizados com poucas adaptações. Nas primeiras décadas a plateia era rigorosa com a ópera e com a dança, mas do teatro de prosa esperava apenas divertimento.

A qualidade dos textos apresentados no Teatro Municipal de São Paulo foi ressaltada em 1918 com Edmond Rostand, Tristan Bernard, Verneuil e Murge. Após um grande intervalo, os franceses retornaram em 1941 com o grande ator Louis Jouvet. Apesar da Segunda Guerra Mundial ocasionar dificuldades com o transporte, em 1944 a Comédie Française se apresentou no Municipal. Marcel Marceau veio duas vezes ao Brasil, a primeira em 1951, e a segunda, já com seu famoso personagem Bip, em 1957. Entre os tantos imitadores de sua pantomima esparsos pelo mundo, no Brasil temos Ricardo Bandeira, nosso único mímico reconhecido. O Teatro Nacional Popular também veio pela

primeira vez naquele ano, com Jean Vilar e a atriz Maria Casares. Em 1973 o Teatro Nacional Popular, com Roger Planchon, traz *Tartufo*, com uma concepção dramática, e não em tom de comédia como era conhecida.

A companhia de E. Zacconi foi, em 1913, a primeira companhia italiana de teatro de prosa a se apresentar no Municipal de São Paulo. A partir daí as companhias italianas, alternando-se com as francesas, se sucediam quase ininterruptamente. Clara Della Guardia veio em 1918 trazendo um repertório romântico; seu marido, Ernesto, tendo vindo morar no Brasil, tornou-se diretor do Municipal. Vieram: em 1925, Melato-Betrone; em 1929, o Teatro de Arte de Milão; em 1931, o Muse Italiche; em 1936 a Ópera Nacional Dopolavoro; em 1937 a Arte Dramática Bragaglia; em 1938 a Italiana de Comédia Paola-Borboni-Luigi Cimara; em 1951, com Vittorio Gassmann, a Compagnia Del Teatro Italiano e em 1989 o Piccolo Teatro di Milano. Italianos e franceses trazem nos primeiros anos “comédias ligeiras e dramalhões de enorme aceitação pública” (BRANDÃO, 1993, p. 78). Com o passar dos anos e a evolução do teatro no mundo ocidental, o nível eleva-se também no Brasil, até a efervescência dos anos 60.

As companhias inglesas estão mais presentes na década de 60, quando se colocam em questão todos os valores. Vivien Leigh acompanhou o Old Vic londrino e certo dia, acompanhada de Sabato Magaldi, assistiu a uma representação exclusiva para ela de *Uma Rua Chamada Pecado* (ou) *Um Bonde Chamado Desejo*, no Teatro Oficina. Em 1964, nos quatrocentos anos do nascimento de Shakespeare, os atores Ralph Richardson e Barbara Jefford trouxeram duas peças viajando com The Shakespeare Festival Company.

Também marcaram sua presença no Municipal, companhias de outros países como uma alemã, em 1929, que representou *Klaus* e uma israelita, que em 1936 representou *O Idiota*, baseado em Dostoiévsky.

Foi preciso tempo para que o teatro brasileiro surgisse, pois ele se desenvolveu aos poucos, começando com dramas e comédias populares:

Em 1921, a Companhia Dramática Nacional tem em Itália Fausta sua maior expressão. *Mãe*, de Russinol, é o seu grande momento. Nesse mesmo ano, num ato esporádico, tinha sido levada uma comédia, em três atos de Menotti Del Picchia, *Suprema Conquista*, que não se enquadrava nos moldes habituais, tinha uma certa pretensão intelectual. Em 1927, com uma Companhia de

Comédias, ao lado de Chaby Pinheiro e Manoel Durães em *A Rosa de Outono*, de Jacques Deval, e *O Advogado Bolba e Seu Marido*, de Berr e Verneuil. Ressentia-se da falta de uma dramaturgia nacional que somente apareceria com força nos anos 50, firmando-se nos 60. A partir de 1936, os brasileiros passam a ser mais assíduos ao Municipal. (BRANDÃO, 1993, p. 80)

Conforme se desenvolve o teatro nacional, as companhias estrangeiras fazem menos turnês. Com as transformações da cidade e da sociedade, após a crise do café, as poucas turnês estrangeiras que vêm ao Municipal são melhor selecionadas.

Em 1936, a Sociedade de Cultura Artística montou um texto de Alfredo Mesquita, num espetáculo organizado por Mario de Andrade, com Magdalena Lebeis e Abílio Pereira de Almeida no elenco. Abílio teve grande papel no TBC, na Vera Cruz e foi o dramaturgo que fustigou costumes nos anos 60. Em 38, Alfredo Mesquita teve outro texto montado: *Casa Assombrada*, com Irene Bojano.

Em 1937, Décio de Almeida Prado interpretou *A Luva*, de Julio Dantas com o Teatro Universitário do Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Almeida Prado ficou conhecido como autor de uma história do teatro brasileiro e como crítico.

O ano de 1943 é memorável. Foi o ponto de partida “de uma jornada nacional, onde, a cada ano, ou a dramaturgia, ou a interpretação, ou a direção, ou os cenários seriam brasileiros” (BRANDÃO, 1993, p. 81). Foi o início de um teatro puramente nacional que teve, nos anos 40, um rápido desenvolvimento que prosseguiu em toda a década de 50, chegando ao auge nos anos 60. Em 43, foi a vez de Cacilda Becker em *Auto da Barca do Inferno*, com o Grupo Universitário de Teatro. Este grupo voltou novamente com Cacilda em 45, com *A Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente e cenários de Clóvis Graciano.

Em 44, o grupo *Os Comediantes* colocou-se na vanguarda do teatro nacional em menos de uma semana, após a apresentação, em 20 de junho, de *Escola de Mulheres*, de Molière, apresentou no dia 24 do mesmo mês, *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembski, fazendo parte do elenco, que deixou a crítica perplexa e os espectadores aturridos, Lina Grey, Carlos Perry, Brutus Pedreira, Armando Couto e Angelo Labanca. Armando Couto mais tarde tornou-se dramaturgo e Brutus Pereira crítico. *Vestido de Noiva* foi o marco da

modernidade absoluta do teatro nacional, mas na época a imprensa a apontou simplesmente como *interessante produção*.

Em 45, a peça *Anapó*, de Carlos Lacerda, teve cenários de Oswald de Andrade. O Grupo de Teatro Experimental representou outra peça de Carlos Lacerda: *A Bailarina Solta no Mundo*, junto com *Os Pássaros* de Aristófanes, com adaptação de Alfredo Mesquita; mais tarde montou de Oduvaldo Vianna, autor brasileiro, *Feitiço*.

A marca dos anos 70 foram os festivais internacionais e os programas de popularização do teatro. Uma promoção instituída que foi muito interessante foi o *Mês Teatral*, que consistia na apresentação diferente a cada noite dos melhores espetáculos do ano. Nesta época, foram deixados de lado preconceitos e radicalismos e aceitou-se no Municipal uma série de textos antes rejeitados, vendo-se agora o texto como obra de arte. Assim obtiveram sucesso no Municipal:

- *Um Grito Parado no Ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1973;
- *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos, em 1977;
- *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, em 1980;
- *O Santo Inquérito*, Dias Gomes, em 1978;
- *Murro em Ponta de Faca*, Augusto Boal, em 1979;
- *Na Carrêra do Divino*, Soffredini, em 1980.

Além desses, se apresentaram ali as novas autoras: Consuelo de Castro e Maria Adelaide Amaral, com seu teatro inquieto, além de Nahum Souza com suas fantasias poéticas:

- *O Grande Amor de Nossas Vidas*, Consuelo de Castro, em 1979;
- *Bodas de Papel*, Maria Adelaide Amaral, em 1979;
- *Aurora de Minha Vida*, Nahum Alves de Souza, em 1982;
- *Dona Doida*, Nahum Alves de Souza, em 1991.

O Teatro Municipal se recicla trazendo novíssimas gerações de brasileiros a seu palco. Trouxe também o Nô japonês, em 78, com o rigor de seu apuro formal e, em 80, o Teatro Negro de Praga, com suas fantasias surrealistas.

4.2.2 O Teatro no Rio de Janeiro

O teatro no Rio de Janeiro foi de suma importância na história do teatro brasileiro: portanto, muita coisa sobre o teatro carioca já foi dita ao se tratar do teatro no Brasil. Serão apresentados, neste capítulo, apenas alguns dramaturgos e companhias importantes no Rio de Janeiro.

Alfredo Dias Gomes (1922/1999) era considerado carioca, pois fora educado no Rio de Janeiro, mas nasceu em Salvador e morou também em São Paulo. O Nordeste “lhe forneceu o local de O Santo Inquérito, o Ceará do séc. XVIII, e uma das personagens, o Padre Cícero Romão Batista, ou Padim Cirso, de A Revolução dos Beatos, isso contando à parte a Bahia, palco de numerosas peças suas” (PRADO, 1988, p. 86).

Dias Gomes “é um caso ímpar no teatro brasileiro: um escritor da velha guarda, comediógrafo oficial a certo momento de Procópio Ferreira, que acabou por se tornar um dos nomes de maior prestígio da nova dramaturgia” (PRADO, 1988, p. 86). Começou a escrever peças na adolescência, mas sua carreira tem início em 1960, com *O Pagador de Promessas*, encenado pelo TBC; ele tem, de acordo com Prado (p. 90), uma aura de poesia e feição de símbolo, amplitude de uma fábula, quase um mito do sacrifício do puro e inocente. O protagonista, Zé-do-Burro é o “herói ideal, por unir o máximo de caráter ao mínimo de inteligência, naquela zona fronteira entre o idiota e o santo” (PRADO, 1988, p. 90). A peça foi transformada em filme por Anselmo Duarte e ganhou Palma de Ouro em Cannes.

Prado (1988, p. 87) diz que Dias Gomes se encaixa no estilo dramático delineado por Emil Staiger, que o separou do épico e do lírico, mostrando que o móvel do drama é sempre coerente com a questão final, que é a mesma que a inicial: “Muitas das peças de Dias Gomes poderiam ser resumidas numa só ideia, causa primeira e última, que vai se desdobrando – porém não demais – em peripécias até formar a totalidade do enredo” (PRADO, 1988, p. 88). Homem de esquerda, usa o arsenal épico quando necessário, mas nunca aceitou as posições de Brecht e a teoria do distanciamento. Seus personagens são positivos ou negativos não existindo sutilezas, os maus podem ser violentos ou hipócritas, os bons são os que se rebelam, conscientemente ou não. É característico seu sarcasmo contra a Igreja, os padres e as beatas, e “sua simpatia ao misticismo popular, ingênuo, tolo, mas puro como sentimento e interessante como expressão de uma revolta mal compreendida e mal endereçada” (PRADO, 1988, p. 88).

Nelson Falcão Rodrigues (Recife PE 1912 - Rio de Janeiro RJ 1980), mais conhecido como Nelson Rodrigues, é famoso por suas “tragédias cariocas” ou “tragédias de costumes”; já falamos sobre ele em outros momentos desta dissertação. O sexo tem papel importante no teatro de Nelson Rodrigues e parece que atrai mais por ser proibido, incluindo a noção de incesto e outras relações sexuais transgressoras. “O remorso significa um prazer furtivo a mais. [...] O prazer, para ele, nunca é carnal, sempre é psicológico, envolto em culpa” (PRADO, 1988, p. 111).

Uma linhagem autoral independente teve seu desenvolvimento sem se ligar a companhias, programas ou escolas: “a da comédia só comprometida com a realidade brasileira e consigo mesma” (PRADO, 1988, p. 121). Prado cita como exemplos dessa linhagem dois cariocas: Millôr Fernandes (autor de nosso T1B, e de quem falaremos em capítulo mais adiante) e João Bethencourt, que é considerado “o comediógrafo de maior bilheteria de nossos palcos, provavelmente o único que vive só do teatro, como autor e como tradutor e encenador de peças de boulevard” (PRADO, 1988, p. 123), Bethencourt inscreve-se nas linhas clássicas da comédia ocidental.

O Tablado, fundado em 1951, é um grupo amador carioca que, nos dizeres de Prado (1988, p. 124), realimenta constantemente o nosso melhor profissionalismo formando atores, cenógrafos, diretores, figurinistas e críticos, além de cumprir um papel triplo, com a revista *Cadernos de Teatro*, com sua escola através de cursos práticos e montagens e também como “criador do teatro infantil moderno no Brasil, gênero dos mais prósperos entre nós. Maria Clara Machado (é) a sua fundadora e diretora” (PRADO, 1988, p. 124). A qualidade literária e cênica é a mesma no teatro adulto ou infantil. Ainda segundo Prado, a fidelidade ao texto poético é uma característica do Tablado.

4.2.3 O Teatro no nordeste

O TAP, Teatro de Amadores de Pernambuco, foi criado em 1941 como departamento amador do grupo Gente Nossa. Foi finalmente fundado em 1945, como grupo autônomo por Waldemar de Oliveira (1900-1977). De acordo com Prado (1988, p. 78), representava o papel de um TBC menor, usava repertório estrangeiro e trazia do sul encenadores estrangeiros, entre eles Ziembinski e Bollini. O TAP, que tem sua própria sala de espetáculos, buscava o equilíbrio entre sucesso comercial e artístico. Seu fundador faleceu em 1977, a partir de então seu filho, o ator Reinaldo de Oliveira, assumiu a direção geral. O Nosso

Teatro incendiou em 1980, reabriu em 1982 sob o nome Teatro Valdemar de Oliveira. Nos últimos anos,

[...] entre 1977 e 2008, na fase da “Cena Refletida”, o grupo busca retomar suas antigas diretrizes. Embora com lucros investidos em filantropia, o TAP não perde de vista o mercado, procurando encenar peças de bom nível e de bom gosto. Voltam as tragédias lorquianas, o teatro regional, o realismo norte-americano, o boulevard, o suspense, a comédia de costumes e a peça de tese.⁸⁶

Um texto crítico de Hermilo Borba Filho, em 1948⁸⁷, aponta sintonia entre o TAP e Os Comediantes, grupo do Rio de Janeiro:

Quando alguém for escrever a história do teatro brasileiro, necessariamente terá de dar um saltinho até aqui em Pernambuco e procurar documentar-se em tudo quanto diga respeito às atividades do Teatro de Amadores, pois esse conjunto é, sem favor, um dos pioneiros no movimento de renovação que se processou nos processos teatrais do país. Lembro-me que sete anos atrás, quando os comandados de Valdemar de Oliveira montaram *Knock*, de Jules Romains, Os Comediantes no Rio, haviam apresentado ou iam apresentar, por sua vez, *A Verdade de Cada Um*, de Luigi Pirandello, sob a direção de Adacto Filho se não estou enganado.

Responsabilizaram-se, assim, os dois grupos – o do Norte e o do Sul – pelo início de uma fase que está levando o teatro brasileiro a alturas ainda não atingidas. [...] O grupo dirigido por Valdemar de Oliveira criou – não resta dúvida – uma mentalidade diferente no Recife, com relação às coisas da arte dramática⁸⁸.

⁸⁶ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=8944 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Cias e grupos. Acessado em 23/05/2012.

⁸⁷ Quando Adacto Filho dirigia as peças do TAP.

⁸⁸ BORBA FILHO, Hermilo. Amadores e estudantes. Folha da manhã, Recife, p. 5, 15 maio 1948. Disponível no site: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/

Entre 1948 e 1958 diversos encenadores de outras partes do Brasil foram contratados pelo TAP para a renovação da cena, buscando espetáculos tecnicamente bem feitos. O grupo conseguiu, naquela época, formar uma plateia que compreendia suas inovações. Os encenadores contratados foram: Adacto Filho, em 1948; Ziembinski, em 1949; Willy Keller, em 1951; Jorge Kossowski, em 1952; Graça Mello, em 1953 e 1957; Flaminio Bollini, em 1955; Bibi Ferreira, em 1956; e Hermilo Borba Filho,⁸⁹ em 1958.

O TAP teve longa duração e poderia ser considerado “oficial” por seu prestígio, mas existiram inúmeros outros grupos amadores de duração efêmera, que desfraldaram “a bandeira do nacionalismo e da popularização do espetáculo” (PRADO, 1988, p. 78). A agitação teórica e prática tinha por centro Hermilo Borba Filho, que se inspirava na Barraca de García Lorca, que percorreu as estradas da Espanha. Na estreia do Teatro do Estudante de Pernambuco, em 1946, ele escreveu que seu objetivo era “plantar no meio do povo a semente do bom teatro”, a partir de “espetáculos gratuitos [...] com as grandes peças do repertório universal” (BORBA FILHO, *apud* PRADO, 1988, p. 79). Borba queria aproveitar no palco a rica matéria dramática humana da região nordestina, da qual o romance já havia se ocupado com José Lins do Rego, Jorge Amado e José Américo, mas da qual o teatro sempre esteve afastado.

O sucesso veio dez anos mais tarde com o *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna (1927), que Prado (1988, p. 79) compara com as peças do Teatro de Arena em termos de nacionalismo e populismo em igual medida, mas em termos opostos:

Ao passo que Boal, e em menor escala Guarnieri e Vianinha, tendiam a encarar as suas personagens sob o ângulo político, reduzindo-as a termos universais de operário e patrão, Ariano Suassuna identificava-se com o povo do Nordeste não só por ser povo mas, sobretudo, por ser do Nordeste. (PRADO, 1988, p. 79)

index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=8944 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Cias e grupos. Acessado em 23/05/2012.

⁸⁹ Pernambucano que residiu em São Paulo desde 1953.

São também de Suassuna *O Santo e a Porca*, peça encenada em 1958 no Teatro Cacilda Becker – TCB, com direção de Ziembinski; e *A Pena e a Lei*, produzida por Ruth Escobar, como um projeto voltado para as massas, em 1964, pelo Teatro Nacional Popular, com direção de Antônio Abojama. Para Prado, Suassuna costuma recorrer ao metateatro como fuga do realismo burguês, usa uma falsa representação dentro da representação principal. “É assim que o Auto da Compadecida se apresenta como função circense, com o palhaço fazendo às vezes de Autor” (PRADO, 1988, p. 83).

O regionalismo, com as peculiaridades locais do nordeste, é chamado de Escola do Recife, nome, segundo Prado (1988, p. 84), já consagrado em literatura e que permite unir escritores díspares como José Carlos Cavalcanti Borges, Joaquim Cardozo, Hermilo Borba Filho, Aristóteles Soares, Luís Marinho, Aldomar Conrado, Osman Lins e Francisco Pereira Silveira.

Ainda segundo Prado (1988, p. 84), a única peça desse ciclo que conseguiu projeção como as de Suassuna foi o auto de Natal *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. A peça foi escrita em 1954/55 e esperou dez anos “até receber a encenação que a consagraria no Brasil e na França, ao ser apresentada no Festival de Nancy” (PRADO, 1988, p. 86). A encenação, sob direção de Silnei Siqueira, foi feita pelo TUCA, Teatro da Universidade Católica de São Paulo.

4.2.4 O teatro no Brasil nas décadas de 50 e 60

Apresentamos aqui uma análise do teatro nacional nas décadas em que foi encenado e, mais tarde, publicado o texto *Vestir os nus* de Ruggero Jacobbi, considerado o período áureo do teatro nacional.

Dois dos maiores e mais influentes grupos teatrais da história brasileira funcionaram nesse período, o TBC (1948/1964) e o Teatro de Arena (1953/1972), ambos em São Paulo:

Entre 1949 e 1954 o TBC apresentou sessenta e um textos dos maiores dramaturgos do cenário mundial. Neste mesmo período se assinalam especialmente os diretores: Silveira Sampaio, Madalena Nicol, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Zbigniew Ziembinski, Luciano Salce, Flaminio

Bollini Cerri, Cacilda Becker⁹⁰ (BOCCIA, 2007, p. 37).

O italiano radicado no Brasil Franco Zampari (1898-1966), aplicou sua experiência administrativa de homem de negócios a serviço do palco. Esteticamente trabalhava como se fazia no Rio de Janeiro, usando “textos consagrados e encenadores estrangeiros. A diferença seria antes de caráter empresarial” (PRADO, 1988, p. 43). Graças a Zampari o TBC cresceu quantitativamente com economia interna ajustada. Zampari contratava dois ou três diretores europeus, de preferência italianos, e de quinze a vinte atores (no Rio eram de oito a dez). O repertório alternava clássicos universais a peças de apelo popular, geralmente americanas ou francesas, buscando equilibrar receita e despesa. O tratamento cênico era sempre esmerado, independentemente da qualidade do texto,

[...] tentando-se recuperar através do espetáculo o que porventura se perdera na qualidade literária. O Brasil saía assim do seu casulo, atualizava-se e internacionalizava-se, travando conhecimento com autores tão diversos quanto Sófocles e William Saroyan, Oscar Wilde e Schiller, Gorki e Noel Coward, Arthur Miller e Pirandello, Goldoni e Strindberg, Ben Jonson e Anouilh. (PRADO, 1988, p. 44)

O TBC durou quinze anos, “dez sob a direção de Franco Zampari, e mais cinco, aproximadamente, sob outras orientações, entre as quais a da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo” (PRADO, 1988, p. 45). Nesses quinze anos passaram por lá, além de Ziembinski, um diretor belga - Maurice Vaneau (1926-2007) - e seis diretores italianos: Adolfo Celi (1922-1986), Luciano Salce (1922), Flaminio Bollini (1924-1978), Gianni Ratto (1916-2005), Adalberto D’Aversa (1920-1969) e Ruggero Jacobbi (1920-1981), o tradutor de nosso T1A. Eles não foram somente encenadores, mas também professores, transformando “simples amadores em competentes profissionais, preparando toda uma geração que, pelo lado técnico, continua a ser a mais brilhante do Brasil” (PRADO, 1988, p. 44). Considera-se um trunfo de Adolfo Celi a

⁹⁰ “*Tra il 1949 e il 1954 il TBC presenterà sessantuno testi dei maggiori drammaturghi della scena mondiale. In questo stesso periodo si segnalano specialmente i registi: Silveira Sampaio, Madalena Nicol, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Zbigniew Ziembinski, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri, Cacilda Becker*”.

montagem de *Seis Personagens à Procura de Um Autor*, de Luigi Pirandello, em 1951.

Flávio Rangel foi o primeiro diretor brasileiro a assumir a companhia, em 1960, quando Franco Zampari entregou à Sociedade administradora a direção da casa. Com uma injeção de verbas públicas, inicia-se a fase nacionalista do TBC, com redirecionamento do repertório e a encenação de *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes. A Última produção da companhia foi *Vereda da Salvação*, de Jorge de Andrade, em 1964.

De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, o TBC transformou o rumo da cena nacional e suas atividades consolidaram a encenação moderna no país, com a profissionalização dos atores, a simbiose entre divertimento e cultura, e a produtividade vista através da bilheteria,

[...] o treinamento e a formação do ator no sentido da subordinação ao conceito do espetáculo, ou seja, aos parâmetros da encenação (a visão do diretor); tem também o projeto da casa de espetáculos agregando uma oficina de produção teatral (ateliê, guarda-roupa, marcenaria, arquivo)⁹¹

As primeiras montagens dirigidas por Ruggero Jacobbi no TBC foram *Ele*, de Alfred Savoir, e *O Mentiroso*, de Carlo Goldoni, em 1949. Em 1950, Ruggero Jacobbi e Cacilda Becker dirigem *Os Filhos de Eduardo*, de Marc-Gilbert Sauvajon. *A Ronda dos Malandros*, de John Gay, é outra grande produção, é uma “controvertida montagem de Jacobbi que deixa abruptamente o cartaz e marca o desligamento do diretor da companhia”⁹². Entra, então, na companhia Ziembinski, que dirige, entre outras encenações, *O Homem de Flor na Boca*, de Luigi Pirandello.

Em 1953, é montada *Treze à Mesa*, de Marc-Gilbert Sauvajon, “que marca o retorno de Ruggero Jacobbi à direção de espetáculos na casa”⁹³. *Assim É... (Se Lhe Parece)*, de Luigi Pirandello, dirigida por

⁹¹ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=656 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Cias e grupos. Acessado em 25/05/2012.

⁹² http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=920 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Personalidades. Acessado em 25/05/2012.

⁹³ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=656 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Cias e grupos. Acessado em 25/05/2012.

Luciano Salce, é considerada, por Décio de Almeida Prado⁹⁴, como “o melhor espetáculo que o TBC apresentou até hoje”.

Várias companhias se originaram de atores egressos do TBC, tais como a Companhia Nydia Licia-Sergio Cardoso, que abandonou o TBC em 1953; em 1955 desligaram-se Tônia Carrero, Adolfo Celi e Paulo Autran, para fundar uma companhia própria no Rio de Janeiro. Em 1957 saíram Cacilda Becker e Walmor Chagas, para fundar o Teatro Cacilda Becker – TCB; e, finalmente, em 1959, Fernanda Montenegro abandonou o TBC para fundar o Teatro dos Sete, junto com Sergio Britto, Gianni Ratto e Ítalo Rossi.

Aos poucos, em todo o Brasil, surgiram peças para completar a maturidade de nosso teatro. Na mesma época, também os encenadores nacionais começaram a ter seu espaço. Tanto os textos quanto os encenadores eram agora nacionais, diminuindo a contratação de estrangeiros europeus antes tão em voga. Quanto aos autores e textos, são assinalados os seguintes:

Em 1955, *A Moratória*, de Jorge Andrade. Em 1956, no Recife, com a descida triunfal ao Rio de Janeiro no ano seguinte, *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Em 1958, *Eles não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Em 1959, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1972). Em 1960, *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal. Descontando os de atuação mais efêmera, em média, a revelação de um autor importante por ano. (PRADO, 1988, p. 61)

Todos esses dramaturgos representavam um lado nacionalista, não apenas por inclinação política, mas por retratar em cena o Brasil, lutando contra o predomínio do repertório estrangeiro, começava-se a apostar no autor brasileiro. Todos eram militantes do teatro e tinham posição nacionalista:

Jorge Andrade fizera os quatro anos da Escola de Arte Dramática de São Paulo. Ariano Suassuna participava do movimento amador suscitado em

⁹⁴ PRADO, Apud Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Cias e grupos. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=656. Acessado em 25/05/2012.

Pernambuco por Hermilo Borba Filho (1917-1976) com a finalidade de criar uma dramaturgia nordestina. Dias Gomes apurara longamente no radioteatro a técnica da comunicação sintética e efetiva. Os outros eram ou encenadores (Boal) ou atores (Guarnieri, Vianinha), contando somente com o palco como meio de subsistência. (PRADO, 1988, p. 61)

O público teatral diminuiu consideravelmente em relação aos anos 30, questionava-se se o renascimento artístico poderia surgir do enfraquecimento econômico, evitando a comercialização. “Não sendo mais comércio, tinha forçosamente que ser arte” (PRADO, 1988, p. 47). Os edifícios dos teatros encolheram: deixaram de existir frisas, camarotes, balcões e galerias, agora somente uma plateia de trezentos a quatrocentos lugares; também o palco perdeu o fosso da orquestra e diminuiu em altura e profundidade. Com o teatro menor, os atores não precisavam mais projetar “a voz e a máscara, podiam dar-se ao luxo de desempenhos mais sóbrios, próximos do intimismo e da verossimilhança introduzidos pelo cinema” (PRADO, 1988, p. 46); a dicção também ficou facilitada pela proximidade com o público.

Alterações também se processaram internamente. O comando, antes nas mãos do primeiro ator, agora passa ao encenador, que não permitia que o ator se cristalizasse. Porém, “acima de tudo e de todos, conforme a lição de Stanislávski e de Copeau, brilhava, intangível, o texto literário” (PRADO, 1988, p. 47). Os ensaios começavam, portanto, em volta de uma mesa, onde eram feitas análises psicológicas, sociais, filosóficas e estilísticas, que mais tarde “seriam, já no palco, transmutadas em signos cênicos e interpretativos” (PRADO, 1988, p. 47).

Com o ecletismo do repertório, os atores lançavam-se em múltiplas direções, atingindo resultados

[...] do péssimo ao excelente, mas deixando sempre um saldo favorável, um alargamento dos meios expressivos. Este tateamento não se completava sem a pesquisa técnica, visto que se tornava necessário inventar, em língua portuguesa, com gestos e inflexões forçosamente nossos, soluções dramáticas que correspondessem aos modelos estrangeiros. Tratava-se, na verdade, de um experimentalismo, mas de tipo especial: a

recriação em termos nacionais de práticas alheias.
(PRADO, 1988, p. 48)

Essa recriação falada no trecho acima, lembra a série de concretizações cênicas de Pavis, com as diversas traduções, não somente T1, tradução textual, mas sua continuação até atingir o público: T2, T3 e T4.

Os atores brasileiros foram divididos em dois blocos: “Os elencos egressos do amadorismo não admitiam normalmente intérpretes de mais de trinta anos, [...] não por intolerância geracional, embora essa também existisse, mas por incompatibilidade de métodos e estilos” (PRADO, 1988, p. 48). Os jovens atores não admitiam o uso do ponto e eram acostumados a meses de ensaio. Para eles “as falas tinham de vir de dentro, com as inflexões ditadas pela convicção interior. Já atores como Jaime Costa e Procópio Ferreira, [...] não se sentiam seguros no palco sem aquela voz sussurrante [...]” (PRADO, 1988, p. 48).

Modesto de Souza não aceitou trabalhar no TBC por julgar a ausência de ponto um desrespeito. O “caco” também não era aceito pelos jovens, sendo considerado um desrespeito ao texto.

O período do pós-guerra era dominado por duas tendências para o futuro do teatro: uma vinda da França e outra dos Estados Unidos. A tendência francesa, com peças de Sartre e Camus, girava em torno de conceitos e abstrações, “essência” e “existência”. A tendência norte-americana, devido ao cinema, nos parecia mais próxima, conservava do naturalismo o interesse pelo indivíduo. “Ao representar peças estrangeiras entrávamos na posse de um patrimônio a que também tínhamos direito” (PRADO, 1988, p. 48).

Fundado em 1953 por José Renato, o Teatro de Arena tornou-se “o mais ativo disseminador da dramaturgia nacional que domina os palcos nos anos 1960, aglutinando expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social”⁹⁵. Quem fez a primeira referência a um teatro em forma de arena foi Décio de Almeida Prado, em uma comunicação no 1º Congresso Brasileiro de Teatro, em 1951, no Rio de Janeiro. Prado era professor da Escola de Arte Dramática – EAD, onde José Renato era seu aluno. Ainda em 1951, José Renato coloca em prática tais ideias com a montagem de *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams, na EAD.

⁹⁵ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=657 Enciclopédia Itáu Cultural – Teatro – Cias e grupos. Acessado em 25/05/2012.

Com a criação do Teatro de Arena, José Renato ambicionava apenas, segundo Prado, “abrir caminho para os iniciantes na carreira, propondo-lhes uma disposição cênica diferente – atores no centro, espectadores ao redor” (1988, p. 62). A forma de arena dispensava cenários elaborados e reduzia o espaço teatral. Integraram o grupo, na sua fundação, Geraldo Mateus, Henrique Becker, Sergio Britto, Renata Blaunstein e Monah Delacy.

Até 1956, o Arena busca uma estética própria, experimentando vários gêneros de texto, até que se une ao Teatro Paulista do Estudante, TPE e contrata Augusto Boal, que atua também como professor, ministrando aulas ao elenco sobre Stanislavski.⁹⁶ Segundo Prado, a projeção do Arena só “veio quando se juntaram a José Renato três jovens homens de teatro destinados a revolucionar a dramaturgia brasileira” (1988, p. 63); esses homens foram Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho.

Diferentemente do TBC, o Arena não privilegiava o estético, mas o “engajamento”. O esquerdismo, o nacionalismo e o populismo eram, de acordo com Prado (1988, p. 63), os traços determinantes do grupo. Apesar disso, ele não era realmente popular, mas apenas retratava o povo; “teatro de intelectuais de esquerda, agiu sempre de cima pra baixo, através da propaganda doutrinária” (PRADO, 1988, p. 68).

O Arena criou um Seminário de Dramaturgia e laboratórios de interpretação. A partir de 1958 foram encenados diversos originais escritos pelos integrantes da companhia. Com os novos textos, surge uma nova forma de interpretar, mais brasileira e popular.

José Renato, após um estágio na França, entra na fase de “nacionalização dos clássicos, (que) registra encenações de grande acuidade artística, fortemente influenciadas por Bertold Brecht”⁹⁷. Em 1962, José Renato deixa o Arena e muda-se para o Rio de Janeiro, onde passa a dirigir o Teatro Nacional de Comédia – TNC. Lá ele procura reorganizar a companhia nos moldes do Théâtre National Populaire – TNP.

Com o golpe militar, a companhia precisa repensar seu repertório para driblar a censura. É então criado o *Arena Conta Zumbi*, de Boal e

⁹⁶ Augusto Boal cursou dramaturgia em Nova York, no Actors Studio, foi onde conheceu os escritos de Stanislavski; segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, foi ele o responsável por conduzir o grupo a um posicionamento político de esquerda.

⁹⁷ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbetes=657 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Cias e grupos. Acessado em 25/05/2012.

Guarnieri, que estreia em 1965, e usa um novo procedimento cênico-interpretativo: o sistema coringa. Com o coringa, o tema da saga dos quilombolas é contado com todos os atores, interpretando todos os papéis em alternância; um Coringa faz o elo entre a ficção e a plateia. O espetáculo fica em cartaz dois anos e suas canções (de Edu Lobo) invadem as rádios e a TV. A experiência é repetida com *Arena Conta Tiradentes*, em 1967, também de Boal e Guarnieri e outras mais.

Em 1969, Gianfrancesco Guarnieri deixa o Arena. *Arena Conta Bolívar* foi proibido no Brasil, e junto com a remontagem de Zumbi percorrem um circuito internacional em 1970. A montagem, em 1971, de *Teatro Jornal - 1ª edição*, é considerada pela Enciclopédia Itaú Cultural como a gênese do Teatro do Oprimido e também origem do futuro Núcleo Independente. Nesse ano, Augusto Boal foi detido e exilado. Em 1972 o teatro é fechado.

O Teatro de Arena de São Paulo evoca, de imediato, o abraqueiramento do nosso palco, pela imposição do autor nacional. [...] Depois de adotar, durante as primeiras temporadas, poética semelhante à do TBC, o arena definiu sua especificidade, em 1958, a partir do lançamento de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. A sede do Arena tornou-se, então, a casa do autor brasileiro.⁹⁸

O Serviço Nacional de Teatro, SNT, comprou, em 1977, a sala do Arena, protegendo a memória do grupo. “Com o nome de Teatro Experimental Eugênio Kusnet, ela abriga, desde então, elencos de pesquisa da linguagem teatral”⁹⁹.

⁹⁸ MAGALDI, Sábato. Um palco brasileiro. In _____. Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 7-8. Disponível no site: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=657

⁹⁹ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=657 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Cias e grupos. Acessado em 25/05/2012.

4.2.5 Ruggero Jacobbi

Nascido em 1920, Ruggero Jacobbi já na adolescência se interessava por literatura, cinema e teatro. Iniciou sua carreira de ensaísta e pensador aos dezoito anos e suas atividades ligadas ao palco em 1941. Na época de Jacobbi, segundo Raulino (2002, p. 29), a aprendizagem partia da prática, sem professores, e o ponto de partida de Jacobbi foi a literatura.

Antes de Jacobbi vir para o Brasil, o teatro na Itália, de acordo com Faria (*apud* RAULINO, 2002, p. XII) estava muito atrasado em relação a outros países da Europa. Isso se devia, em parte, ao grande prestígio dado aos atores, impedindo a afirmação do encenador. Com sua chegada ao Brasil Jacobbi deparou-se com uma cena muito parecida, repetindo-se aqui a mesma situação.

Jacobbi chegou no Brasil em dezembro de 1946, em uma tournée para dirigir a companhia dramática de Diana Torrieri. Aqui recebeu um convite para dirigir um espetáculo no Teatro Popular de Arte; sua competência e o sucesso da montagem projetaram seu nome no meio teatral. Acabou ficando no Brasil e colaborando para a modernização do teatro no país.

Deixando o Teatro Popular de Arte, Jacobbi prossegue sua trajetória no Brasil na Companhia Procópio Ferreira e no Teatro dos Doze. De 1949 a 1957 morou em São Paulo, trabalhando no TBC e em outras companhias (Madalena Nicol, Teatro Íntimo Nicette Bruno, Teatro Popular de Arte e Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso). “E se por vezes precisou ceder ao apelo da bilheteria, encenando peças comerciais, por exigência de contratos, de um modo geral o seu repertório é quase sempre de primeira linha” (FARIA, *apud* RAULINO, 2002, p. XIII).

Ruggero Jacobbi sempre trabalhou como tradutor. Ele tinha o propósito de divulgar a dramaturgia italiana no Brasil e, para tanto, utilizava-se da tradução. Traduziu e adaptou muitas obras, das quais algumas dirigiu. A seguir um quadro de obras que traduziu:

Quadro 3 – Traduções de Ruggero Jacobbi

Obra ¹⁰⁰	Autor	Adaptou	Direção	Comentários
<i>O Mentiroso</i>	Carlo Goldoni	Sim	Jacobbi, em 1949 no TBC.	
<i>A Ronda dos Malandros</i>	John Gay	Sim	Jacobbi, em 1950 no TBC.	Com Maurício Barroso e Carla Civelli. Seu nome não consta oficialmente na tradução.
<i>A Ilha dos Papagaios</i>	Sergio Tofano	Não	Gianni Ratto, em 1955, Teatro Popular de Arte.	Fernanda Montenegro no elenco.
<i>O Sedutor</i>	Diego Fabbri	Não	Eugênio Kusnet, 1956, TBC.	Com Luiz Giovanini.
<i>A Rainha e os Rebeldes</i>	Ugo Betti	Não	Maurice Vaneau, 1957, TBC.	
<i>Vestir os Nus</i>	Luigi Pirandello	Não	Alberto D'Aversa, 1958, TBC.	
<i>Quando se morre de Amor</i>	Giovanni Patronni Griffi	Não	Alberto D'Aversa, 1959, TBC.	
<i>O Corvo</i>	Carlo Gozzi	Não	Jacobbi e alunos de Arte Dramática, 1959.	No Rio Grande do Sul.
<i>A Raposa e as Uvas</i>	Guilherme Figueiredo	Não		Verteu para o italiano.
<i>O Pagador de Promessas</i> ¹⁰¹	Dias Gomes	Não	Jacobbi, 1973, 27a Festa del Teatro,	Verteu para o italiano. Apresentou nas escadarias do Duomo de San Miniato.

¹⁰⁰ Títulos em português.

¹⁰¹ Em italiano recebeu o título *Il Pellegrino del Nordest*.

<i>Revolução na América do Sul</i> ¹⁰²	Augusto Boal	Não		Verteu para o italiano.
Textos <i>LSD</i> e <i>O Contrato azul</i> ¹⁰³	Pedro Bloch	Não	Jacobbi, Cia Teatro Libero.	Verteu para o italiano. Apresentação em Roma, no Teatro alla Ringhiera

Para Jacobbi “a peça não é uma obra de literatura que o diretor transforma em obra de teatro, mas a peça é uma obra de *teatro escrito* que se transforma em *teatro representado*”¹⁰⁴ (RAULINO, 2002, p. 8). O leitor de um texto dramático também tem em mente que o texto é para a cena; trata-se, segundo Raulino (2002, p. 8), de um “espectador virtual”, pois a peça nasce para ser representada. “Se a peça escrita não é literatura, ela encaixa-se em uma categoria especial, a de literatura dramática” (RAULINO, 2002, p. 8).

O trecho a seguir mostra a visão que tem Ruggero Jacobbi sobre a função do ator e do diretor no espetáculo, sabendo que para ele ambos são intérpretes do texto:

O diretor de teatro tem, para ele, a função de um crítico, enquanto responsável pelas questões intelectuais, racionais, lógicas, estruturais e organizativas. Ao ator cabe o lado irracional, intuitivo, sensitivo, fisiológico da interpretação. Essa conceituação, apesar de atribuir preponderância ao trabalho do autor, reforça a complementaridade das funções e reafirma o teatro como arte coletiva. (RAULINO, 2002, p. 8)

Para Jacobbi, o fundamento da existência é viver plenamente o presente. “Vida, arte e história formam o tripé que embasa seu pensamento; para Jacobbi o teatro é a arte do homem [...]” (RAULINO, 2002, p. 45). Sua pedagogia passa pela literatura para chegar à cena, sendo um grande defensor da poesia da cena.

¹⁰² *Rivoluzione alla Sudamericana.*

¹⁰³ Na Itália foram reunidos sob o nome *Racconti di Cobacabana*.

¹⁰⁴ Uso de itálico conforme original.

Entendendo a direção antes de tudo como uma obra crítica, assumida para eliminar do trabalho não aquilo que literariamente pareça ausente, mas aquilo que seja teatralmente ausente. Presta-se um bom serviço acreditado também ao autor-literário, colocando o seu trabalho em condição de viver uma vida independente e palpitante, fora da página. Eliminar o não-teatral significa – é óbvio – potencializar o teatral. Por teatral não entendo os golpes de cena, as cenas-mãe, as tiradas, mas uma verdadeira e própria poesia da ação.¹⁰⁵ (JACOBBI, *apud* RAULINO, 2002, p. 46)

Jacobbi “foi fundamentalmente um intelectual, um estudioso que se dedicou muito intensamente à reflexão teórica e crítica, bem como ao ensino do teatro” (FARIA, *apud* RAULINO, 2002, p. XIV). Além de sua atuação como diretor de teatro e tradutor, Ruggero Jacobbi dirigiu filmes e óperas, escreveu peças, produziu e dirigiu peças para a televisão e ainda atuou como crítico de teatro, cinema e literatura. Escreveu ensaios sobre a dramaturgia de Gonçalves Dias, Machado de Assis e Oswald de Andrade e um livro sobre a história do teatro brasileiro: *Teatro in Brasile*, que não tem tradução para o português. Voltou para a Itália em 1960 e entre as mais de trinta montagens que lá realizou, destaca-se *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes. Segundo Faria (*apud* RAULINO, 2002, p. XIV), teve sua vida dedicada à arte e ao estudo¹⁰⁶.

4.2.6 Millôr Fernandes

Milton Viola Fernandes (1923-2012), conhecido por todos como Millôr Fernandes,¹⁰⁷ é um carioca com visão cética do mundo e dotado de um humor singular, “com uma visão crítica mais ampla e um talento menos específico para o teatro, retoma a comédia quase exatamente onde Silveira Sampaio a deixou” (PRADO, 1988, p. 122).

¹⁰⁵ “Verso una Nuova Arte Teatrale”, *Il Solco – Settimanale della Federazione dei Fasci di Combattimento di Teramo*, maio 1941 (Gabinetto Vieuxseux).

¹⁰⁶ Comentamos aqui apenas os pontos mais relevantes sobre Ruggero Jacobbi; a quem deseje conhecer mais profundamente seu trabalho recomendamos o livro de Raulino cujos dados encontram-se nas referências.

¹⁰⁷ Millôr Fernandes nasceu em 16 de agosto de 1923, mas somente foi registrado no ano seguinte, por tanto, às vezes encontra-se seu ano de nascimento como 1924. Faleceu aos 88 anos em 27 de março de 2012.

Millôr Fernandes é uma figura de proa no panorama cultural brasileiro: jornalista, escritor, artista plástico, humorista, pensador, destaca-se em todas essas atividades. No teatro, empreende uma transformação no campo da tradução, tal a quantidade e diversidade de peças que traduz e a pessoalidade com que o faz.¹⁰⁸

Escreveu vários títulos teatrais, começando de forma ainda imatura com *Uma Mulher em Três Atos*, encenada pelo TBC, em São Paulo, em 1953; *Do tamanho de um Defunto* e *Bonito como um Deus*, em 1955, no Teatro de Bolso do Rio. Essas três primeiras peças seguem uma tradição de fantasiosa comédia, retratando o cotidiano carioca. No drama lírico escreve *A Gaivota*. Encontra pela primeira vez o sucesso de público em *Pigmaleão*, de 1955, mas encenada pela primeira vez pelo Teatro do Rio em 1962, com direção de Adolfo Celi. A peça aborda com humor o cotidiano de Copacabana.

O êxito maior foi com uma peça de teatro do absurdo de 1960, *Um Elefante no Caos*, cuja direção de João Bithencourt para o Teatro da Praça, do Rio de Janeiro, foi premiada. A peça foi montada também em São Paulo, dirigida por Egídio Eccio em 1961.

Para Millôr Fernandes, sua obra de maior peso e alcance foi, por muito tempo, *Flávia, Cabeça, Tronco e Membros*, escrita em 1963.

A partir do golpe de 1964, instala-se no Brasil uma nova realidade, que por sua vez oferece novos rumos ao teatro de Millôr Fernandes. Ele, que sempre foi defensor do livre-arbítrio, questiona a repressão. É nesse momento que “escreve, com Flávio Rangel, *Liberdade, Liberdade*, uma das peças pioneiras do teatro de resistência à ditadura militar, encenada em 1965”¹⁰⁹, montada pelo grupo Opinião, costurava piadas, canções e pequenos textos da literatura universal sobre o tema. Na época, o espetáculo foi muito questionado, por ser considerado mais um show do que uma peça de teatro. O sucesso foi grande, tanto no Rio quanto em todo o país, por onde fez longa turnê.

¹⁰⁸ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=807 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Personalidades. Acessado em 25/05/2012.

¹⁰⁹ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=807 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Personalidades. Acessado em 25/05/2012.

Recebeu também, a partir de então, várias montagens no Brasil e no exterior.

Em 1966, *O Homem do Princípio ao Fim*, com direção de Fernando Torres, segue também a linha da coletânea; a interpretação de Fernanda Montenegro valoriza a peça. Coletânea de piadas é *Computa, Computador, Computa*, 1972, também com Fernanda Montenegro.

Millôr volta à estrutura convencional de dramaturgia com *É...*, 1977, que foi interpretada pelo casal Fernanda Montenegro e Fernando Torres, colocando os espectadores “em face da dificuldade que temos todos nós, no palco ou na plateia, em estabelecer quais são precisamente os limites toleráveis da permissividade feminina” (PRADO, 1988, p. 122):

[...] a sua comédia mais amadurecida e bem construída, na qual retrata criticamente as repercussões da recente revolução dos costumes na vida dos casais de meia-idade representativos da intelectualidade progressista. O espetáculo dirigido por Paulo José, com outro ótimo desempenho de Fernanda Montenegro, faz uma carreira recorde de três anos, entre Rio de Janeiro, São Paulo e visitas a outras capitais.¹¹⁰

Outro êxito é alcançado em 1980, com a polêmica e ousada obra *Os Órfãos de Jânio*, inspirada em *Os Filhos de Kennedy* de Robert Patrick, mostra um miniuiverso da realidade nacional “reunindo num bar personagens marcados, cada um, a seu modo, pela evolução da sociedade brasileira nos últimos vinte anos, que monologam sobre suas trajetórias e destinos”.¹¹¹

Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, Millôr Fernandes foi o melhor e mais importante tradutor que nosso teatro já teve,

[...] e também o mais prolífico, a ponto de ter transformado essa atividade num quase monopólio pessoal, no setor da produção teatral. O acervo de muitas dezenas de traduções, que vai

¹¹⁰ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=807 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Personalidades. Acessado em 25/05/2012.

¹¹¹ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=807 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Personalidades. Acessado em 25/05/2012.

do clássico – *Rei Lear*, de William Shakespeare – ao moderno – *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, de Fassbinder, passando pelo musical – *Chorus Line*, de James Kirkwood e Nicholas Dante. Revela virtuosismo verbal e criatividade no ato de tornar autênticas e teatrais, no vernáculo, as falas criadas a partir de outras tradições e convenções idiomáticas. Às vezes ele interfere na escrita original, tornando-se quase um recriador; outras vezes, a sua tradução opta por um caminho mais discreto.¹¹²

Segundo o crítico Yan Michalski, todas as atividades realizadas por Millôr Fernandes têm em comum uma matéria prima de humanismo e coerência, acima de qualquer ideologia. Seu teatro

[...] talvez não seja, isoladamente, o elemento que mais se destaque nesse espantoso conjunto de talentos, não obstante a autêntica revolução que ele operou no terreno da tradução. Mas sem a sua contribuição ao teatro, atividade por excelência integradora de todas as artes, a polivalência desse artista completo perderia muito de sua admirável abrangência.¹¹³

4.2.7 O Grupo TAPA

Em dezembro de 2011, em viagem a São Paulo, descobriu-se que o Grupo Tapa havia feito uma tradução de *Vestir os Nus* e que essa fora encenada no interior do estado de São Paulo no ano de 2010. O diretor do grupo foi procurado e forneceu importantes dados para essa dissertação, além de enviar o texto traduzido pelo grupo. Disse ainda que não considerava que o texto estivesse pronto, que estava bastante insatisfeito e pretendia melhorar muito essa tradução antes de encená-la em São Paulo capital, coisa que pretendia fazer em breve.

¹¹² http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=807 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro –

Personalidades. Acessado em 25/05/2012.

¹¹³ MICHALSKI, Yan. Millôr Fernandes. In:_____. PEQUENA Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Rio de Janeiro, 1989. Disponível no site: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=807 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Personalidades. Acessado em 25/05/2012.

Com a descoberta dessa tradução pretendia-se, inicialmente, analisá-la juntamente com os outros textos desta dissertação. Entretanto, a ideia foi repensada e abortada, visto que a tradução do Grupo TAPA foi feita especialmente para o palco, para ser encenada pelo próprio grupo. Como a natureza e objetivo são tão distintos dos outros dois textos publicados, que visam um público leitor, a análise poderia se tornar pouco coerente e, por isso, chegou-se a conclusão de que esta última tradução não seria considerada. Outro porém, era que a análise seria feita a partir do texto traduzido, enviado gentilmente pelo diretor do grupo por e-mail, mas esse texto nunca foi publicado. Entendeu-se que não seria conveniente analisar um texto não publicado, comparando-os com outros dois publicados em uma análise descritiva, em uma dissertação de mestrado. Embora se saiba que essa é uma discussão apenas iniciada, pois cada vez mais se produzem traduções informais que precisam ser levadas em conta por sua circulação nos meios não editoriais como a Internet, por exemplo, influenciando, dessa forma, tanto os leitores quanto o público que assiste à peça no teatro.

O Grupo TAPA – Teatro Amador Produções Artísticas foi fundado em 1979, por Eduardo Tolentino de Araújo. Mais tarde, em 1986, Araújo transfere-se a São Paulo e com ele leva o grupo, do qual até hoje é seu diretor. O grupo é conhecido por encenar clássicos, sempre com grande respeito ao texto. “Eduardo Toentino de Araújo mantém um grupo estável de atores sob sua coordenação, subordinando a interpretação e os recursos cênicos ao significado do texto”¹¹⁴.

Em entrevista telefônica com Eduardo T. de Araújo, em 9 de maio de 2012, foi recebida a informação de que o grupo TAPA está preparando uma “Mostra Pirandello”, que deverá entrar em cartaz ainda esse ano ou em janeiro de 2013. A mostra seria composta de, provavelmente, quatro peças, sendo que três delas já estão montadas. A dúvida maior seria quanto à quarta peça do repertório, que em princípio será *Cecè*; as peças já montadas pela companhia são *Amargo Siciliano* (coletânea de contos transformados em peça); *Vestir os Nus* e *Ou de Um ou de Nenhum*, que está prestes a estrear.

Na visita ao galpão do grupo TAPA, em dezembro, foi possível assistir a uma sessão de leitura de um texto em processo tradutório pelo grupo. Os tradutores são os próprios atores do grupo e tudo é feito em

¹¹⁴ http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=205 Enciclopédia Itaú Cultural Teatro – Personalidades. Acessado em 09/05/2012.

conjunto. Uma das atrizes fez em casa uma tradução preliminar a ser lida e corrigida naquela ocasião; outros atores, em outro momento, foram responsáveis pela tradução preliminar de outros textos. Naquela tarde foram distribuídas cópias da tradução a todos os presentes; foram distribuídos os papéis (personagens) entre os atores para a leitura dramática. Uma das atrizes (não a que traduziu) ficou com o livro “original”, em inglês, em mãos, acompanhando a leitura em português dos colegas e parando a cada vez que considerava que algo não fora devidamente traduzido, ou que o sentido original pudesse ser interpretado de outra forma. Também os atores que estavam somente lendo o texto já traduzido, muitas vezes interrompiam, propondo sugestões quando acreditavam que algo não estava muito de acordo com a cultura alvo. Antes do início da leitura a tradutora colocou algumas questões pertinentes àquela tradução, como os nomes dos personagens e algumas expressões encontradas, explicando sua estratégia tradutória. Todo o grupo participou ativamente do processo, tanto propondo sugestões, quanto acatando ou recusando as sugestões dadas de forma prática e dinâmica, mostrando a grande experiência de todos nesse processo tradutório coletivo. É interessante destacar que, como estavam traduzindo para encenar, muitas vezes paravam, começando a imaginar a cena e até a reação que o público teria; falavam sobre como colocar aquilo no palco, se, por exemplo, de uma forma séria, ou descontraída; tendo sempre em mente os resultados cênicos.

Naquela mesma ocasião, em dezembro, o diretor do grupo confirmou que eles têm a intenção de traduzir toda a obra dramática de Luigi Pirandello. Agora, por telefone, parece que esse projeto está tomando forma, já que em breve acontecerá a “Mostra Pirandello”, e quem sabe, futuramente, serão vistas muitas outras peças pirandellianas em cartaz pelo grupo TAPA, já que Eduardo T. de Araújo não nega sua paixão pelo teatro de Pirandello.

Quanto à peça *Vestir os Nus*, objeto de nosso trabalho, foi encenada pelo grupo em algumas cidades do interior de São Paulo, em aproximadamente 10 apresentações, sendo uma ou duas em cada cidade visitada. A estreia foi em São Carlos, em 22 de abril de 2010. A peça recebeu incentivo do Proac – Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo; assim, por ser ano eleitoral, teve que sair de cartaz. No mesmo ano estreou *Doze Homens e Uma Sentença* que está em cartaz até hoje com grande sucesso de crítica e de público. Como muitos integrantes dessa peça estavam no elenco de *Vestir os Nus*, não foi possível até então retomar a peça.

4.3 ANÁLISE DESCRITIVA DAS TRADUÇÕES

4.3.1 Análise preliminar

A partir de agora terá início a análise das traduções de *Vestir os Nus*. A proposta é proceder conforme os Estudos Descritivos da Tradução, seguindo o método descritivo desenvolvido por Lambert, partindo dos dados preliminares.

Somente olhando os dois livros percebe-se claramente a diferença temporal entre ambos. O tamanho, forma, desenho e fontes das capas, também a diagramação escolhida, em tudo se percebe que o livro de Millôr Fernandes (doravante T1B) é um livro atual, possível de ser encontrado a qualquer momento nas livrarias, enquanto o de Ruggero Jacobbi (doravante T1A)¹¹⁵ parece antigo e ultrapassado.

Na capa de T1A encontram-se somente o título e o nome do autor em duas linhas, uma abaixo da outra:

vestir os nus
luigi pirandello

tudo em letra minúscula no alto e no centro alinhado à esquerda. O título em fonte maior que o nome do autor, ambos em fonte verde sobre um fundo branco ou claro (está amarelado pelo tempo, por isso é difícil identificar a cor). Logo abaixo, ocupando toda a página, encontra-se uma estampa verde e amarela formada por quatro colunas verdes com dois semicírculos amarelos em cada, todos com a parte reta à esquerda. A contracapa segue a lombada com a mesma faixa branca no alto (seguindo a capa) e abaixo amarelo, desta vez sem estampa. Na lombada lê-se unicamente *16*, também em fonte verde, na parte branca. Na contracapa as informações estão todas alinhadas à esquerda com a margem partindo do centro da página. Acima, na mesma margem há um pequeno símbolo, também verde, da editora. Tudo está escrito na cor verde e em letras minúsculas com as linhas dispostas de duas a duas:

brasiliense de bôlso
coleção teatro universal

direção e organização
sábato magaldi

¹¹⁵ Nomenclatura já utilizada e explicada no capítulo *Tradução Teatral*.

vestir os nus
luigi pirandello

prefácio
sábato magaldi

tradução
ruggero jacobbi

Já se percebe a gramática arcaica pelo acento circunflexo na palavra *bôlso*. As duas primeiras linhas estão sobre fundo branco e em fonte maior do que as outras oito linhas sobre fundo amarelo.

A capa de T1B tem um visual mais moderno. É dividida em três faixas horizontais. A primeira, no alto e menor, é branca. A seguinte, aproximadamente uma vez e meia o tamanho da primeira, é vinho. A inferior, de aproximadamente uma vez e meia o tamanho da segunda, é cinza com o desenho em cinza mais escuro de uma mulher caindo de costas com o braço direito erguido e o corpo formando uma diagonal ascendente. No canto inferior direito encontra-se uma logomarca onde se lê *TEATRO* e *CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA*, tudo em maiúsculas, mas a palavra *teatro* está em fonte muito pequena. As informações estão nas duas faixas superiores. Na primeira está escrito em maiúsculas, na cor preta, *TRADUÇÕES DE MILLÔR FERNANDES*. A frase ocupa toda a linha e o nome do tradutor está em negrito. Na faixa central encontra-se o título centralizado em amarelo, ocupando quase toda a linha e logo abaixo, na cor branca, em fonte menor, alinhado à esquerda, partindo do centro, o nome do autor. Ambos estão escritos em letras minúsculas, com as iniciais maiúsculas:

Vestir os nus

Luigi Pirandello

Este modelo serve para se ter uma ideia da edição. A proporção é aproximadamente esta, porém ocupando quase toda a largura da página. O nome de Millôr Fernandes tem mais ênfase do que o de Luigi Pirandello. A contracapa e a lombada seguem as cores das faixas da capa. A única diferença é na primeira faixa, na qual a lombada permanece branca, mas atrás adquire o mesmo tom cinza da faixa inferior. A lombada possui o mesmo logo da capa, mas sem as inscrições. Está na faixa branca e é desenhada no tom bordô da faixa seguinte, próxima à qual se encontra. Na faixa bordô da lombada encontra-se o título e o nome do autor com as mesmas cores, estilos e

proporção das fontes da capa, mas em uma única linha. A faixa cinza dá prosseguimento ao desenho da capa, que continua na lombada e termina na contracapa onde se vê, à esquerda no canto inferior, o código de barras com o ISBN do livro. A contracapa é bastante limpa visualmente; é feita em duas cores, pois a faixa branca agora também é cinza como a inferior. Possui um texto de quatro linhas e meia, escrito na cor branca, com fonte bastante pequena, do qual não há indicação do autor. Aqui, a transcrição do texto, que é constantemente encontrado na internet como propaganda do livro para venda:

Vestir os nus é a segunda obra de uma série de textos revistos e “transsubstanciados” por Millôr Fernandes para a Civilização Brasileira. Entre roteiros para cinema, peças de teatro e seus mais de trinta livros publicados, Millôr também traduziu clássicos como *A megera domada* de Shakespeare; *Antígona*, de Sófocles, e *Escola de Mulheres*, de Molière.

Não há mais nada escrito na contracapa. O termo transsubstanciado é intrigante. Segundo o dicionário Aurélio (2004, p. 1980), transsubstanciar significa “mudar a substância; mudar, transformar uma substância em outra; transformar”. O que se entenderia com isso no campo da tradução? Seria a mudança da *substância língua* de origem para a *substância língua* alvo? Ou seria a *transformação* do texto como um todo? A *substância* a ser modificada seria talvez ao invés da língua a própria obra literária? Como não há indicação do autor desta nota, não se sabe se foi feita por algum especialista, alguém que entende realmente da área ou se é mais voltada para o marketing, procurando algo mais apelativo que chame a atenção do público para vender o produto, algo que não se pode ignorar nos dias de hoje. Durante a análise da macro e da microestrutura, buscar-se-á compreender melhor o alcance do significado desta palavra no contexto em que foi utilizada.

O nome do tradutor de T1A está na contracapa, em letras pequenas, é a última das informações, depois até mesmo do prefácio. Já o de T1B está na capa com grande destaque, é a primeira informação, antes mesmo do título. Seria a diferença devida à época ou à importância do nome do tradutor no sistema literário? Ruggero Jacobbi também era um nome de peso na sua época, mas será que estava tão em voga quanto Millôr Fernandes hoje? Outros livros de outros tradutores, mesmo nos dias de hoje, não possuem indicação do nome do tradutor na

capa, portanto esta diferença provavelmente não se deve à época das publicações.



Figura 2 – Imagem da capa do T1A.

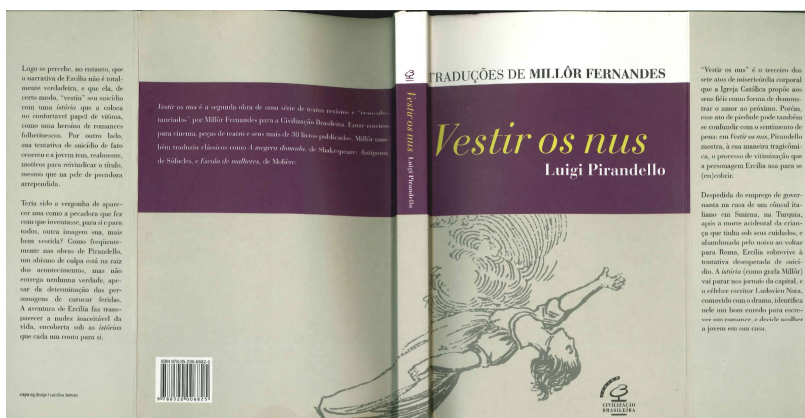


Figura 3 – Imagem da capa do T1B.

Como visto em Romanelli (2003, p. 100), na análise que faz de sete traduções de Emily Dickinson, o único nome de tradutor que aparece na folha de rosto (na capa não aparece nenhum) é o de Virgillito, que é uma poeta muito famosa e pertence ao centro do cânone literário. Dos outros tradutores nada se fala ou há indicação em outras folhas, com menor destaque, o que demonstra que a importância dada ao tradutor é diretamente relacionada a sua fama literária.

T1A não possui orelhas. T1B possui orelhas cinza nas duas capas com um grande texto escrito em preto, mas do qual também não se tem notícia do autor. Na parte mais inferior da última orelha, alinhado à esquerda em fonte menor do que o texto e bastante distante deste lê-se:

capa eg. design | carolina ferman

T1A não possui folha de guarda. A folha de anterrosto está em branco na frente, mas seu verso possui três informações: a primeira ao alto, as outras duas na parte inferior. Esta primeira informação é algo bastante importante para os Estudos da Tradução e é, muitas vezes, ignorada pelas editoras:

título do original italiano
“vestire gli ignude”

Mais uma vez em T1A todas as informações desta página estão escritas em minúsculas, até mesmo os nomes próprios. “*Ignude*” está escrito dessa forma, com *e* no final, e não *i*, assim como “*título*” está sem acento. As outras informações são sobre a capa e planejamento gráfico (Hans Hauderschild) e revisão ortográfica (Beatriz Mendes de Almeida).

Na folha de rosto de T1A, vê-se ao alto, em fonte maior e negrito, o título. São muitas outras informações na página que possui uma linha reta negra, seguindo a mesma divisão da capa. As informações estão agrupadas na parte superior, tanto acima quanto abaixo da linha e na parte inferior, tudo com alinhamento à esquerda. Acima da linha, além do título (em fonte de tamanho bem maior e em negrito), tem-se:

luigi pirandello
peça em três atos

O nome do autor está em fonte ligeiramente maior que as outras informações da página (exceto título). Tudo na página está escrito em

minúsculas, exceto *EDITÔRA BRASILIENSE*, que está em caixa alta e *Brasiliense de Bôlso* que respeita as regras de uso das maiúsculas.

Ainda na parte superior, mas abaixo da linha, temos as informações sobre a obra (sempre dois a dois) de que o prefácio é de Sábato Magaldi e a tradução de Ruggero Jacobbi. Na parte inferior estão as informações sobre a edição: Brasiliense de Bôlso – série teatro universal – direção e organização - sábato magaldi – volume 16 – EDITÔRA BRASILIENSE – barão de itapetininga, 93 – são paulo – brasil.

Na página seguinte encontra-se o prefácio de Sábato Magaldi e começa a numeração das páginas em números romanos com o número V indo até o XI. O verso da página está em branco e depois vem a página 1 com os personagens que serão analisados mais tarde.

No livro T1B, existe a folha de guarda, folha de anterosto com o título e folha de rosto. Na folha de rosto lê-se ao alto Luigi Pirandello, ao centro, em fonte grande e negrito, *Vestir os nus* e logo abaixo *Transubstanciação* de Millôr Fernandes. Nessa página, o nome do autor tem maior destaque do que aquele do tradutor. No canto inferior esquerdo está o logo da editora com o nome CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA e abaixo Rio de Janeiro – 2007. No verso está a ficha de catalogação e muitas outras informações das quais se reproduzirá aqui somente as mais relevantes. Logo no alto as primeiras informações são:

COPYRIGHT © da tradução 2007, Millôr Fernandes

TÍTULO ORIGINAL

Vestire gli ignudi

CAPA

Evelyn Grumach

PROJETO GRÁFICO

Evelyn Grumach e João de Souza Leite.

Mais abaixo encontra-se outra informação pertinente a esta dissertação: “Direitos desta tradução adquiridos pela Editora Civilização Brasileira”. A página seguinte já é a lista dos personagens, pois o livro não possui prefácio.

Neste momento será feita uma comparação nas duas obras quanto à lista dos personagens, que é dada da seguinte forma:

Quadro 4 – Nomes dos personagens

T1A		T1B	
ERSÍLIA DREI	-	ERCÍLIA DREI	
FRANCO LASPIGA	-(tenente aposentado da Marinha)	FRANCO LASPIGA	Tenente da Marinha
O CÔNSUL GROTTI	-	GROTTI	Cônsul
LUDOVICO NOTA	- O velho romancista	LUDOVICO NOTA	Velho romancista
ALFREDO CANTAVALLE	- O jornalista	ALFREDO CANTAVALLE	Jornalista
DONA HONORINA	- Dona da pensão	DONA HONÓRIA	Dona da casa
EMMA	- Criadinha	EMA	Criada
AÇÃO: Roma, 1922		A ação se passa em Roma - 1922	

Claro que no livro existe bastante espaço entre um personagem e outro, principalmente em T1B, onde *EMA* já se encontra na outra página. Percebe-se já a diferença de grafia nos nomes de alguns personagens, incluindo a protagonista Ersília para T1A e Ercília para T1B. Ema com um ou dois *emes*, dependendo do tradutor é também *criada* ou *criadinha*. E a dona da *pensão*, ou dona da *casa* chama-se Honória em T1B e Honorina em T1A. Os nomes e a grafia utilizados por cada autor são uma pista importante para a análise das escolhas tradutórias, dado que através desse meio pode-se identificar uma tendência para domesticar (usando os nomes como na cultura de chegada) ou estrangeirizar o texto (utilizando os nomes como no contexto cultural de partida).

Há outras diferenças visíveis: o tenente é ou não é aposentado? O modo de informar o local da ação também é diferente, mas igual no conteúdo: onde? Roma. Quando? 1922. Talvez quanto a isso fosse interessante fazer um parêntese em referência ao original, ao texto italiano de Luigi Pirandello. Sua informação era: “*A Roma – Oggi.*” (PIRANDELLO, p.147 – Vol. 4). Isso é ou não igual ao que traduziram T1A e T1B? Sim, claro que sim, pode-se dizer, afinal, o livro foi escrito em 1922. Mas será que era essa a intenção de Pirandello? Afinal ele não colocou uma informação datada (1922), escreveu “Hoje”. Isso não seria uma indicação de algo moderno, atual? Pirandello hoje como diretor traria seu texto para a atualidade, para o século XXI ou o deixaria em 1922 como indicam as duas traduções? Esta já é uma escolha tradutória que conduzirá a obra no seu desenrolar, pois toda a tradução levará isso

em conta, seja na descrição de cenários e alguns comentários de atualidades, ou no modo de falar e se comportar dos personagens.

O texto de Ruggero Jacobbi foi encenado em 1958, portanto 36 anos após o texto de Pirandello; é um tempo razoável, mas talvez não fizesse tanta diferença assim em muitos aspectos. Já T1B é de uma época muito diferente, sendo escrito em 2007, com a ação da história passando-se em 1922, será visto pelo público como um texto de época, dificultando por esse motivo a identificação do público com os personagens e situações do drama, muito distantes da realidade do terceiro milênio.

Também é interessante analisar o local. Roma era, para o público do texto original, a capital e a maior cidade de seu país, talvez a cidade mais *viva*, onde tudo acontecia. Quando na tradução mantém-se o local *Roma*, já adquire um sentido totalmente diferente, cria-se um distanciamento do público ou do leitor. O efeito produzido na época e no público de origem por “A Roma – Oggi”, talvez seria o *equivalente* para o público brasileiro a “Rio de Janeiro – Nos dias de hoje” ou “São Paulo – 2012”.

Por enquanto não serão analisados o cenário e o texto teatral, que serão vistos mais tarde, na análise da macroestrutura. Agora será visto o que há após a última página do texto.

Em T1A o texto acaba na página 98, não existe nenhuma indicação de final, nem sequer há o ponto final na última frase. Na página seguinte, um relatório dos volumes publicados pela série teatro universal, da brasiliense de bolso, são 27 títulos entre nacionais, como Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri e o próprio Millôr Fernandes com *Pigmaleoa* e estrangeiros, como Shakespeare e o italiano Goldoni com *Mirandolina*. Ao final da página começa a lista dos “*em preparo*” que segue na próxima página inteira e parte da seguinte. É interessante verificar quais foram esses volumes publicados pela mesma editora, também dramaturgicos e, na mesma época, para conhecer o sistema vigente e qual tipo de literatura dramática estava à disposição do público naquela época. Esta lista está disponível no ANEXO B. A lista dos livros em preparo também é interessante, mas não se sabe se realmente eles chegaram a ser publicados ou não.

O verso da folha onde acaba a lista dos livros em preparo está em branco. Na página seguinte encontra-se o logo da gráfica, ocupando, junto com as informações sobre a gráfica, o quadrante inferior direito. Lê-se “Êste livro foi composto e impresso na GRAFICA URUPÊS” e mais abaixo o endereço da mesma, telefone e São Paulo – Brasil – 1966. O verso, a folha seguinte e a folha de guarda estão em branco.

O texto do livro de T1B termina na página 207, com o ponto final, inexistente em T1A, e a palavra “*FIM*”. O verso da folha está em branco e no centro da outra página, alinhado à esquerda, lê-se informações sobre o tipo de papel usado e a composição gráfica:

O texto deste livro foi composto em Sabon, desenho tipográfico de Jan Tschichold de 1964 baseado nos estudos de Claude Garamond e Jacques Sabon no século XVI, em corpo 11/15. Para títulos e destaques, foi utilizada a tipografia Frutiger, desenhada por Adrian Frutiger em 1975.

A impressão se deu sobre papel off-set 90g/m² pelo Sistema Cameron da Divisão Gráfica da Distribuidora Record.

No verso desta página, abaixo e centralizado, encontra-se um convite: “Seja um leitor Preferencial Record e receba informações sobre nossos lançamentos.” Aparece também o endereço para escrever ou o convite para visitar a *home page*. Em seguida está a folha de guarda.

Nenhum dos textos analisados apresenta notas nem introdução. Somente o livro de Ruggero Jacobbi apresenta prefácio.

A partir desses dados coletados, é possível hipotizar que o texto de Millôr Fernandes seja orientado para a cultura alvo, exceto pelo local e data da ação, pois não aproxima a história do público atual brasileiro; mas traduz os nomes dos personagens, aproximando-os culturalmente do leitor brasileiro. Também, pela grande ênfase dada ao nome do tradutor, destacado mais do que o autor, e por ser ele um tradutor reconhecido como autor central no polissistema brasileiro, imagina-se que em suas estratégias tradutórias ele tenha buscado mais seguir seu estilo criativo que o do autor do “original”, criando, assim, um texto voltado mais ao pólo de chegada.

Já Ruggero Jacobbi, que também era bastante reconhecido como autor e pertencia ao centro do polissistema brasileiro em sua época, tem também seu nome registrado no livro, mas com menor ênfase, não aparecendo mais do que o autor “original”. Ruggero Jacobbi, ao manter os nomes dos personagens do texto italiano, parece ter seguido uma linha mais orientada ao respeito da cultura fonte. Talvez isso se deva ao fato de que ele era italiano. De fato, apesar de ser reconhecido no cânone brasileiro, a cultura do livro de Pirandello também era a sua própria cultura fonte.

Essas hipóteses preliminares deverão ser comprovadas ou não durante as análises da macroestrutura e da microestrutura.

4.3.2 Análise da macroestrutura

Neste momento, será feita uma análise textual em nível macro, ou seja, serão analisadas as omissões, as adições, a divisão em cenas, atos e parágrafos, os nomes próprios e os elementos culturais específicos, bem como escolhas próprias dos editores, como as convenções tipográficas, tais quais uso de negrito, itálico, uso de maiúsculas ou minúsculas, diagramação, etc.

Nos dois textos analisados, após a listagem dos personagens, apresenta-se a descrição do cenário. Em ambos há um título “Cenário”, que em T1A está em maiúsculas e em T1B somente com inicial maiúscula. A descrição do cenário está bastante diferente nos dois autores. Em T1B, a descrição do cenário encontra-se em dois parágrafos; Na descrição de cenário de T1A, é colocado apenas o segundo parágrafo de T1B; o primeiro parágrafo foi utilizado a seguir, no início do “Ato I”.

Todos os textos analisados apresentam divisão em três atos. O primeiro ato começa em T1B diretamente com as falas dos personagens e em T1A, como dito acima, com parte da descrição do cenário. Em T1A é chamado de “ATO I” e Millôr Fernandes (doravante MF) o chama de “PRIMEIRO ATO”, ambos utilizaram maiúsculas e a sequência lógica na nomenclatura, Ruggero Jacobbi (doravante RJ) utilizando os títulos seguintes de “ATO II” e “ATO III” e MF “SEGUNDO ATO” e “TERCEIRO ATO”. A finalização do primeiro ato é indicada nas duas traduções em maiúsculas de forma centralizada com a frase “fim do primeiro ato”; tal frase é antecedida em T1B pela palavra “cortina”, também essa em maiúsculas e centralizada. Interessante notar que nenhum dos tradutores seguiu um padrão na finalização dos atos. Ao final do segundo ato, T1A sinalizou “Fim do Segundo Ato”; dessa forma, só com as iniciais em maiúsculo, e utilizou um ponto final, coisa que não havia feito no primeiro ato. Já T1B não colocou nenhuma indicação de final de ato. O segundo e o terceiro ato têm início em todos os textos com didascálias. Nenhum dos textos apresenta divisão em cenas.

Os nomes dos personagens estão, em todos os textos, em maiúsculas, mas o posicionamento varia em T1A e T1B. Temos em T1A o nome do personagem à esquerda, seguido de travessão e do texto principal, o qual nas linhas seguintes continua na mesma tabulação dos

personagens. O editor de MF preferiu utilizar o nome do personagem de forma centralizada e com espaçamento de uma linha antes e após, separando nome de personagem, texto principal e didascália. Todas as rubricas estão entre parênteses e em itálico, a única diferença também aqui é quanto ao posicionamento das rubricas. Quanto àquelas independentes, aquelas que não estão atreladas à fala de um personagem, em T1A são colocadas no canto direito, de forma justificada, a partir do meio da página; em T1B, as encontramos centralizadas, mas em alguns momentos encontram-se justificadas, seguindo o mesmo padrão do texto principal. As rubricas que dizem respeito ao personagem que está falando foram colocadas por todos os tradutores antes, em meio ou após a fala do referido personagem, conforme a necessidade. Abaixo existe um quadro com um mesmo trecho dos dois textos analisados, onde se pode verificar o que foi dito neste parágrafo:

Quadro 5 – Modelos estilísticos de entradas de personagens e rubricas em T1A e T1B.¹¹⁶

T1A

ERSÍLIA - Não é por isso... é que tudo é assim, na minha vida... Nada sai direito.

(Batem à porta do vestibulo).

LUDOVICO - Quem está aí? Entre!

(Entra dona Honorina, tôda melosa, delicadíssima, comovidíssima).

HONORINA – Vim incomodar? *(procura Ersília com o olhar)*. Onde está ela? *(Fica espantadíssima vendo que Ersília está enxugando os olhos, e logo junta as mãos, nun gesto de compaixão)*. Oh! ela está chorando?

T1B

ERCÍLIA

Não... é que... tudo é assim na minha vida... Não me... Nunca nada me sai direito...

(Batem na porta de entrada)

¹¹⁶ Após o exemplo aqui dado, nos próximos quadros não mais utilizaremos o modelo gráfico adotado por cada tradutor, transcreveremos apenas o conteúdo, e não a diagramação.

LUDOVICO

Quem é? Entra!

HONÓRIA

(Entra, agora toda mel, desajeitadamente carinhosa) Com licença. *(Procura localizar Ercília)* Quedê ela? *(Espantada, descobre Ercília enxugando os olhos e junta as mão piedosamente)* Oh, chorando?

Para uma melhor identificação dos trechos selecionados para análise, nos níveis de macroestrutura e de microestrutura, foi providenciada a numeração das entradas dos personagens nas duas traduções. Não foi feita a contagem das rubricas, apenas das entradas de personagens, ou seja, cada vez que aparece em maiúsculas o nome do personagem seguido de sua fala.¹¹⁷ Para que houvesse sincronia, de forma que o número correspondesse à mesma fala de personagem nas duas traduções, foi necessário subdividir os números quando um dos autores apresentava mais entradas do que o outro. Tal subdivisão foi feita com números romanos para as falas extras em T1A e em letras para aquelas de T1B. Assim, quando da citação de uma fala, é colocada junto sua indicação numérica.

A contagem findou no número 1010. Entretanto, como foi dito, existem frases extras, que obtiveram números subdivididos. T1B teve seis falas extras (220A, 220B; 273A, 273B, 273C; 298A, 298B, 298C; 513A, 513B), e T1A teve sete (511I, 511II; 643I, 643II; 650I, 650II; 653I, 653II; 655I, 655II; 780I, 780II; 917I, 917II). Porém, uma delas foi erro de impressão (frases 916 e 917 com repetições), tendo portanto sua tradução o mesmo número total de entradas que T1B, ambos com 1016 entradas.

¹¹⁷ Esse sistema de “número de entrada” ou “número de fala” foi por nós criado durante o processo de análise. Não há nenhum teórico que poponha tal divisão e acreditamos que essa metodologia seria inconveniente na análise de outros tipos de tradução, como na literatura, por exemplo, onde os parágrafos são muitas vezes subdivididos ou unidos. Para a análise de textos teatrais acreditamos que esse sistema seja bastante eficiente, pois nos facilitou muito a análise. Apesar do tempo inicial tomado ao escrever ao lado de cada nova entrada (nome do personagem que tem fala) um número em sequência, o trabalho ficou muito facilitado na busca posterior pela exata frase, coisa que nem sempre é fácil devido a grandes diferenças encontradas na tradução de algumas falas. Essa numeração norteará o cotejo e análise nesta dissertação, pois é o que une os três textos, um único número equivale à mesma frase ou fala em T1A, T1B e T0, sem alternativa de erro, de modo prático e seguro.

No apêndice A, estão disponíveis três quadros com a subdivisão das frases, que foram colocadas nos quadros convenientes de acordo com as ocorrências.

No primeiro quadro desse apêndice, encontram-se os acréscimos e cortes nas falas dos personagens. São frases inexistentes na outra tradução, às vezes não aparecendo um determinado personagem. Como a análise parte somente as traduções, não se sabe dizer se se trata de acréscimos ou cortes; se foi um tradutor que acrescentou algo; ou se foi o outro que excluiu.

O segundo apresenta subdivisão de falas devido à inserção de rubrica; ou seja, não existe corte ou inserção de conteúdo, apenas em um a rubrica está inserida no texto do personagem e, em outro foi colocada a parte, subdividindo a fala do personagem em antes e após a rubrica.

O terceiro quadro mostra a repetição causada pelo erro de impressão, encontrado nas frases 916 e 917 do livro de Ruggero Jacobbi.

Com os quadros prontos, decidiu-se fazer a contagem das palavras e dos caracteres para uma comparação entre os dois tradutores. Como o quadro 3 trata de um erro, foi preferível deixá-lo de fora da comparação. Foram criadas duas tabelas onde é possível ver, na primeira, a quantidade de palavras usadas por cada autor, e na segunda, a quantidade de caracteres. Foi feita a contagem do primeiro quadro, do segundo e a somatória dos dois. Tais tabelas encontram-se no apêndice B. Entende-se que se trata apenas de uma pequena parcela da obra, mas é possível, a partir dessa amostra, entender um pouco mais sobre o modo de escrita dos tradutores estudados.

A partir do estudo dessas tabelas, percebemos que T1A é muito mais prolixo que T1B, embora no primeiro quadro isso não aconteça. Outro dado interessante é que a diferença entre os dois tradutores não é tão grande na fala dos personagens quanto nas rubricas; T1A é muito mais prolixo em suas rubricas do que nas falas. Podemos perceber que nas falas dos personagens, T1A apresenta apenas 17 palavras a mais do que T1B na somatória dos dois quadros; já nas rubricas, T1A utilizou 56 palavras a mais que T1B. Tratando-se de dramaturgia, é fundamental essa diferenciação entre as falas e as rubricas, pois aumentar muito as falas dos personagens pode tornar a peça pesada e demorada, cansando o público; o mesmo não acontece aumentando somente as rubricas, pois essas são apenas explicações aos atores e diretores sobre como agir em cena e não cansam o público teatral, nem entediam o público leitor. Dessa forma, não se pode ainda dizer se um dos textos é mais voltado para o palco e outro para os leitores, coisa que já poderíamos afirmar se

a quantidade de palavras fosse muito maior nas falas dos personagens. Buscaremos, assim, mais adiante, possíveis evidências quanto ao objetivo primário dos T1A e T1B, se foram escritos para serem encenados ou para serem lidos.

Para a análise mais aprofundada da macroestrutura e toda a análise microestrutural foi realizado um cotejo, o qual foi colocado no final desta dissertação na forma de apêndices. O apêndice A mostra os quadros de ocorrência de macroestrutura; o apêndice B apresenta tabelas de ocorrência de macroestrutura; e o apêndice C traz os quadros de ocorrência de microestrutura. Os quadros que fazem referência às rubricas trazem como indicação de localização apenas a página onde se encontram. Já os quadros de análise das falas dos personagens, além da página, trazem na primeira coluna o número da entrada de personagem, modelo por nós criado e adotado para facilitar a correspondência entre as traduções, tratando-se de um único número para a mesma fala dos três textos (T1A, T1B e T0¹¹⁸). O cotejo foi realizado em todo o primeiro e segundo ato, não tendo sido realizado no terceiro, por percebermos que já estavam se repetindo as mesmas ocorrências no segundo ato em relação ao primeiro. Verificou-se que não se apresentavam mais ocorrências diferentes das anteriores, apenas mais exemplos do que já se havia encontrado anteriormente. Como nossa análise não é quantitativa, não importava saber o número exato de cada tipo de ocorrência na totalidade do texto, mas apenas os tipos de ocorrência encontrados, o que conseguimos realizar com o cotejo dos dois primeiros atos. Para uma melhor visualização do que foi comentado nas análises macro e microestrutural, pode-se conferir o cotejo apresentado nos apêndices. Nem tudo o que está no cotejo será comentado nas análises. Em alguns quadros do cotejo encontram-se também comentários sobre as ocorrências, ampliando o estudo para além da parte textual da dissertação.

Quanto à análise macroestrutural das rubricas, podemos perceber que tanto no T1A quanto no T1B há cortes totais e parciais. A diferença notada é quanto ao corte total de rubricas (supressão), onde assinalamos que em T1A se realiza, em média, o dobro de supressões que em T1B. Quanto ao corte parcial, ambos apresentam uma igual proporção, porém existe uma diferença em relação ao que é suprimido. Percebe-se de modo geral que, na maioria das vezes, as supressões presentes em T1A dizem respeito ao modo de executar a ação e em T1B são as indicações

¹¹⁸ T0 é como chamaremos a obra em italiano, de Luigi Pirandello, segundo a nomenclatura vista no capítulo *Tradução Teatral*.

de quando executá-las, como “imediatamente” ou “pausa”. A lista abaixo apresenta uma série de supressões em T1A, mostrando os trechos de rubricas¹¹⁹ presentes em T1B, (com suas respectivas páginas) inexistentes em T1A:

- com um vago gesto das mãos que seguram os joelhos (p. 29);
- melancólico (p. 51);
- com a mão ainda no rosto (p. 53);
- Calmo (p. 129);
- Tenta dominar-se (p. 137);
- pelo vestíbulo;
- Com desespero contido, (p. 146);
- Outra pausa (p. 161);
- acompanhando a fala (p. 163).

Estas são as rubricas suprimidas em T1B¹²⁰, levando em conta o que foi exposto acima:

- interrompe-se (p. 39);
- na escrivania e diz a Franco (p. 50);
- de repente (p. 62);
- procurando reter (p. 65);
- imediatamente (p. 66);
- Pausa (p. 73);
- uma das (p. 77).

Existem mais alguns exemplos de trechos suprimidos parcialmente, começando pela supressão em T1A, que apresenta: “Quarenta anos, mais ou menos: mulher baixinha, tagarela e ridícula” (p. 7); trecho traduzido por MF como: “Mulher de uns quarenta anos, gorducha, desajeitada, de cabelos pintados, faladeira” (p. 11). Em T0 é “[...] *la signora Onoria sui quarant’anni: tozza, goffa, ritinta e pettegola*” (p.152). É possível perceber que nesse trecho, T1A apresenta supressão e modificação dos adjetivos utilizados para definição da personagem. T1B, por sua vez, também apresenta supressão de “modo”

¹¹⁹ Optamos por colocar o trecho como foi traduzido no T1B como forma de demonstração do que foi suprimido em T1A. O trecho aqui apresentado, não é a rubrica total, é somente a parte suprimida em T1A.

¹²⁰ Usamos da mesma metodologia empregada para T1A, mostrando as partes suprimidas em T1B a partir de como se apresentam em T1A.

ou “qualidade” como *alegremente* e substituição do substantivo, utilizando *sala* no lugar de *cena* ou *cenário*. Comparando:

- T1A: invadem alegremente a cena. [...] (p. 77);
- T1B: invadem a sala. [...] (p. 163);
- T0: *invadono allegri la scena*. [...] (p. 236).

Os acréscimos em rubricas estão presentes nos dois textos traduzidos, contudo são pouquíssimos em ambos. Encontrou-se em T1A apenas uma indicação de pausa e duas indicações de a quem se dirigir em cena; em T1B foram encontradas somente duas rubricas de intenção (*tímida e frio*).

Foi percebido no texto um momento em que o tradutor de T1A, por meio das rubricas modifica a cena no palco. Esse trecho compreende as entradas número 328, 329 e 330. Conforme exposto no quadro abaixo, o breve trecho percebendo a diferença cênica da presença ou não de Cantavalle no palco. A primeira e terceira falas são de Cantavalle, a segunda de Ludovico.

Quadro 6 – Entradas 328 a 330.

T1A	T1B	T0
328 - (<i>indo à porta do vestibulo</i>). Dona Honorina! Dona Honorina! (<i>sai</i>). 329 - Dona Honorina! 330 - (<i>fora de cena</i>). Dona Honorina!	328 - (<i>Correndo à entrada</i>) Madame! Madame! 329 - Dona Honória! Dona Honória! 330 - Dona Honória! Dona Honória! (<i>sai</i>)	328 – (<i>correndo alla comune</i>). <i>Signora!</i> <i>Signora!</i> 329 – (<i>gridando</i>) <i>Signora Onoria!</i> 330 – <i>Signora Onoria! Signora Onoria!</i> <i>Esce</i>

T1A e T1B suprimiram a rubrica referente à fala 329 (gritando). O jornalista Cantavalle, não sendo de casa, não saberia o nome da senhora a quem devia chamar para socorrer Ercília. Por isso, em T0, inicialmente, a chama “*Signora*” e em T1B “*Madame*”. Somente em T1A Cantavalle a chama pelo nome, pode fazê-lo pois na fala anterior (327) Ludovico, em T1A, diz o nome da senhora.

Quanto às falas dos personagens, o cotejo está organizado em diferentes quadros, sendo eles:

- Quadro 22 – Acréscimos;
- Quadro 23 – Cortes;
- Quadro 24 – Cortes, acréscimos, substituições e especificações;
- Quadro 25 – Modificações estruturais;
- Quadro 26 – Modificações de pontuação.

Foi necessária a criação do quadro 24 porque em algumas frases encontravam-se tanto acréscimos como cortes, às vezes no mesmo tradutor; outras vezes, em uma mesma frase, um tradutor realizava corte e o outro acréscimo. Para completar o quadro, foram inseridas “especificações” que são também acréscimos, mas de um tipo específico, e substituições, quando há modificação da frase pela diferença, não acrescentando ou suprimindo termos, mas modificando-os. A entrada nº 81 servirá de exemplo do quadro 24, pois nela existem acréscimos e especificações em T1A e corte, acréscimos, especificação e substituição em T1B, podemos também perceber não apenas a presença, mas a intensidade desses procedimentos nos dois tradutores:

T1A – “Num instante. Com uma riqueza de detalhes, *um luxo de elementos pitorescos*¹²¹ ... oh! *Um assunto excelente!* O Oriente... aquele palacete à beira-mar, com seu *grande* terraço... Você, governanta *da casa*... A menina que cai do alto do terraço *e morre*... *Então* você é despedida... *Depois* sua viagem... sua chegada aqui... a terrível descoberta... *Sim, você descobre que seu noivo a enganou, que vai se casar com outra*... Tudo, *absolutamente* tudo!... Sem ter visto você, sem conhecer você, *eu havia reconstruído tudo isso*” (p. 13).

T1B – “Num instante. Com tanta riqueza de situações, tantos detalhes... lindíssimo! A *Costa* do Oriente... o palacete à beira mar, aquele *belo* terraço... você lá como governanta... a menina que cai lá de cima *e morre*... você sendo despedida... a viagem...a chegada aqui... a triste descoberta.. Tudo, tudo... assim... sem te ver, sem te conhecer” (p. 25).

T0 – “*In un momento. Con tanta ricchezza di situazioni, di particolari... Oh, bellissimo!- l’Oriente... quella villeta vicino al mare, con quella terrazza... tu là, istitutrice... quella bambina che precipita dalla terrazza... il tuo licenziamento... il viaggio... l’arrivo qua... la*

¹²¹ Os itálicos utilizados nessa e nas próximas citações de comparação entre T1A, T1B e T0 são da autora desta dissertação e servem para realçar a parte de cada fala a ser comparada entre os textos estudados. O itálico somente não será utilizado em T0 por ser texto em língua estrangeira, e portanto, o uso do itálico é obrigatório em todo ele.

triste scoperta... – Tutto, tutto... – così, senza vederti, senza conoscerti” (p. 159).

No trecho acima pode-se perceber em T1A acréscimos de frases: “um luxo de elementos pitorescos”; “e morre”; “Sim, você descobre que seu noivo a enganou, que vai se casar com outra”; “eu havia reconstruído tudo isso”. Acréscimos de especificações: “grande” e “do alto” em referência a terraço; “da casa” referente à governanta; “sua” referente à viagem; “sua” referente à chegada; “absolutamente” referente a tudo. Encontram-se ainda, outros acréscimos: “Então” e “Depois”. Estão presentes também modificações: “Um assunto excelente!” substituindo “*bellissimo*”; e “terrível” substituindo “*triste*”. Percebe-se em todas as modificações acima a busca por um texto mais explicado e literário; não teatral.

Em T1B encontram-se todas as ocorrências previstas no quadro, porém todas em pequena escala: Supressão - “*Oh*”; Especificação em “Costa”, referente a Oriente; acréscimos de “e morre”; e “belo” referente a terraço; substituição de “lá de cima” no lugar de “do terraço”.

Dessa forma, pode-se perceber o quanto não é importante nesse trabalho uma análise quantitativa de ocorrências, pois, se assim fosse, seria dito que T1A apresentou apenas acréscimo e especificação nessa fala, enquanto que T1B apresentou corte, acréscimo, especificação e substituição. Embora tal afirmativa seja verdadeira, não é o que salta aos olhos analisando tais elementos. Não somente a quantidade de acréscimos dentro do trecho é muito maior em T1A que em T1B, como a tipologia desses acréscimos é bastante distinta. Não se pode considerar igualmente o acréscimo de T1B “belo” com um acréscimo da mesma fala em T1A “Sim, você descobre que seu noivo a enganou, que vai se casar com outra”.

O que foi visto no exemplo acima não é uma exceção. De acordo com o cotejo realizado, é possível perceber pelas tabelas que em T1A é bastante recorrente o uso de acréscimos, ao contrário de T1B, em que ocorrem mais cortes. O uso de especificações é pequeno em ambos, já as substituições aparecem muito mais¹²² em T1A do que em T1B, que costuma ser mais literal. O maior número de cortes em T1B pode indicar que o objetivo dessa tradução seja mais a encenação, ao contrário de T1A em que os muitos acréscimos tornam o texto maior e a possível encenação mais demorada.

¹²² Nas tabelas citadas encontramos 5 substituições em T1B e o dobro delas (10) em T1A.

É princípio da dramaturgia não escrever nada que não seja absolutamente necessário, seguindo o conhecido “menos é mais”; isso ao menos quando se quer escrever para a cena, para representar, imaginando-se o diálogo na boca de atores, com um público presente que deverá entender tudo o que for dito no momento em que é dito (sem oportunidade de reler um trecho incompreendido à primeira leitura); e esse público não pode ficar entediado, deve estar presente, atento e interessado duante todo o espetáculo, o que é difícil conseguir com um texto muito prolixo e descritivo. Assim, é possível imaginar que o objetivo da tradução de T1A seja a publicação, seja um texto pensado para ser lido e não para ser representado.

Abaixo, mais um exemplo do quadro 24, a fala nº 312:

T1A – “Como “por quê”? Êle tem uma situação oficial que precisa defender... compreende? Cônsul! Ameaça mover um processo por calúnia, contra o jornal!...” (p. 34);

T1B – “Porque... “tem uma posição oficial delicadíssima” – ele acha! – a defender: cônsul! Ameaça processar o jornal por difamação.” (p. 71);

T0 – “*Come, perché? Ha una posizione ufficiale delicatissima da difendere, voi capite: console! Minaccia una querela al giornale, per diffamazione.*” (p. 182).

Nessa fala, T1A apresenta apenas a supressão de “delicadíssima”. Em T1B, no entanto, substitui-se a pergunta inicial por resposta, acrescenta-se “ele acha!” e suprime-se “entende”; essas modificações alteram completamente a intenção do personagem na fala: mostra que o jornalista não concorda com o cônsul.

Continuando a análise do cotejo, percebe-se um grande número de falas onde T1B é bastante próximo a T0 (ao menos na estrutura da frase), enquanto T1A se afasta bastante. Percebemos que, na maioria dos casos, essa diferença ocorre através de acréscimos, pequenos ou grandes, nas falas dos personagens. Esses acréscimos são, às vezes, singelos, mas às vezes introduzem ideias inexistentes em T0. Existe uma hipótese de que Ruggero Jacobbi tenha feito sua tradução a partir de uma tradução francesa e não diretamente do italiano. Apesar do fato de que ele era italiano, era bastante comum na época a realização de traduções partindo do francês. Wyler (2003) fala a esse respeito, mas sem colocar uma época específica em que ocorria tal fenômeno, diz que a maioria dos tradutores só conhecia francês e alguns poucos inglês. Assim, a maior parte das traduções ao português eram realizadas a partir

de traduções francesas ou inglesas “que já continham cortes e acréscimos próprios daquelas culturas” (WYLER, 2003, p. 113). Devido ao fato de que a maioria das pessoas na época só conhecia o francês, é provável que livros traduzidos a esse idioma fossem mais facilmente encontrados no Brasil do que em suas línguas de origem. Talvez seja essa a explicação para T1A ter por base o francês, já que o tradutor não desconhecia o italiano, ele pode não ter tido acesso ao texto “original” de Pirandello. Essa hipótese não foi confirmada durante a pesquisa, pois não houve resposta da editora e não foi possível encontrar o suposto texto fonte de T1A. A hipótese surgiu a partir de nossa entrevista com o diretor do Grupo Tapa, Eduardo Tolentino de Araújo, que afirmou ter descoberto isso durante seu processo tradutório do mesmo texto para encenação de sua companhia teatral. Nesse processo, ele teve acesso ao texto de Ruggero Jacobbi e a uma tradução francesa da mesma época, e disse que a tradução de Jacobbi se assemelhava mais à tradução francesa que ao “original” em italiano. Buscar-se-á verificar a veracidade da hipótese durante a análise da microestrutura.

Outra questão a ser analisada é a tradução dos nomes próprios. Conforme visto na análise preliminar, os nomes dos personagens diferem em alguns casos. Em T1B tem-se Ercília, Honória, Ema e Mimina, enquanto em T1A tem-se em correspondência Ersília, Honorina, Emma e Mimmetta. Mimina ou Mimmetta é a menina morta, que não aparece na história, mas da qual muito se fala. Observe uma frase (entrada 181) de um dos trechos de Ercília, onde não só aparece o nome da menina, mas também qual seria seu nome imaginado por Ludovico:

- Não, Nininha não! Mimina [...] (T1B p. 45).

- Que Nini, que nada: Mimmetta, Mimmetta [...] (T1A, p.23).

T1A parece ter uma tendência mais estrangeirizante ao manter os nomes como no contexto de partida. Ao menos quanto aos nomes T1B demonstra tendência de domesticação, buscando nomes mais próximos à cultura de chegada.

Percebe-se que o nome do livro de Pirandello (*L'Esclusa*), ao qual o personagem Ludovico se refere na entrada 214, é traduzido de forma diferente por T1A (*A Excluída*) e T1B (*A Rejeitada*). Foi procurado na lista de obras traduzidas do Anexo A, onde se encontrou tradução somente com o nome *A Excluída*, sendo sua primeira tradução de 1949, portanto anterior à publicação de T1A. Foram feitas algumas

buscas extras, mas nenhuma tradução como *A Rejeitada* foi encontrada. Com esse título, encontrou-se apenas uma biografia de Claudia Tavares. Nesse caso, em T1A o tradutor utilizou não somente uma tradução literal, mas também o nome correspondente ao livro traduzido publicado no Brasil. O tradutor do T1B optou por uma estratégia tradutória totalmente diferente, com tradução não literal e escolhendo um nome de livro diferente daquele publicado no Brasil.

Ainda quanto aos nomes próprios, na entrada nº 164 tem-se em T1B “Mas não é ele? Nosso cônsul na Turquia? Em Smirna?” (p. 42). Nessa fala o tradutor de T1B usou de um acréscimo, colocando o nome do país (Turquia) que não estava presente em T0. O tradutor de T1A não se preocupou com tal questão, não explicou aos brasileiros algo que poderia ser desconhecido pelo público “Sim: o cônsul da Itália em Smirna” (p. 22). Nesse trecho, percebe-se como o tradutor de T1B procurou facilitar o entendimento do público brasileiro, colocando explicitamente o nome do país do qual se falava, sinal de uma tradução com tendência de domesticação do texto.

Outro exemplo de domesticação em T1B pode ser encontrado na fala nº 174, onde se tem em T0 “[...] *Un gendarme*” (p. 168), em T1A “[...] Um verdadeiro gendarme!” (p. 22) e em T1B “[...] Um sargento!” (p. 44). A palavra “gendarme” existe em português, mas é de origem francesa e pouco conhecida no Brasil. As escolhas tradutórias nesse trecho mostram uma tendência de domesticação em T1B e de estrangeirização em T1A.

Durante a pesquisa foi encontrada uma ocorrência que parece tratar-se de um erro em T1B. Na entrada nº 602, em T0 e T1A tem-se uma fala de Ludovico, respectivamente: “*È cost!*” e “É justo”. Em T1B a tradução textual não é tão diferente: “Sim, está certo.”, porém em T1B essa seria uma fala de Ercília, o que não faz sentido no contexto. Acredita-se que tenha sido um erro de impressão ou revisão e a fala deveria ter sido atribuída a Ludovico, como em T0.

No apêndice A se encontram ainda outros dois quadros: “Modificações estruturais nas frases em T1A e T1B” e “Modificações na pontuação das frases em T1A e T1B”. Por se tratar de estrutura e de pontuação, os comentários foram feitos no próprio quadro, logo abaixo de cada frase, sempre que conveniente ou necessário. Os comentários não foram feitos em todas as frases por serem repetitivos ou por ser de fácil visualização.

O quadro de modificações estruturais apresenta tanto modificações na estrutura da escrita pela inserção da rubrica, quanto estrutura de texto inversa. Na modificação de pontuação não foram

sinalizados todos os achados de pontuação diferenciada, mas apenas aqueles casos que dão uma intenção diferente ao texto, ou podem modificar o modo de pronunciar a fala do personagem. Na maioria dos casos, foram selecionados apenas mudança na pontuação final, como uso de exclamação ao invés de interrogação, por exemplo.

Em T0 percebe-se o uso de travessão como forma de interrupção da fala. O autor usa o travessão no final da frase interrompida e no início da frase que interrompe; certas vezes, entretanto, usa também reticências com a mesma função. É usual em dramaturgia o uso de reticências para indicar corte, mas em T1A e T1B não ficou clara a estratégia utilizada para interrupção, usando o tradutor às vezes o travessão, às vezes reticências, às vezes rubrica, ou ignorando o corte.

Far-se-á, neste momento, a análise de alguns exemplos de acréscimos encontrados nas duas traduções estudadas. No quadro de “acrécimos ao interno da fala dos personagens” no apêndice A, na entrada número 1, há um exemplo de acréscimo em T1A, que pode ter sido utilizado como compensação pela falta do uso pejorativo de T0. “*Casacce*” é um termo pejorativo, não significa simplesmente casa, mas uma casa ruim ou em mal estado. Nenhum dos dois tradutores inseriu essa qualificação da casa. Temos em T1A “Casa velha é assim mesmo” (p. 6); T1B “Casa velha” (p. 11) e T0 “*Casacce vecchie*” (p. 152). Acredita-se que o tradutor de T1A possa ter procurado uma compensação a essa falta, usando o reforço “é assim mesmo”.

Alguns acréscimos têm a clara motivação de esclarecimento. No exemplo dado (nº 761) fez-se necessário esclarecer de quem se estava falando no momento; trata-se de um trecho no qual os personagens falam de dois outros personagens que não estavam presentes na cena. Em T0 não há nenhuma indicação de quem os personagens estão falando. “[...] *Sono andati via insieme. - Si sarà a quest’ora seccato di te, [...] il pentimento di lui e la riparazione ch’egli ti offre!*” (p. 233). O tradutor de T1A clareou o discurso especificando “o noivo”, na frase “[...] Saíram juntos. - A esta hora ele deve estar farto de você, [...] o arrependimento *do noivo*¹²³ e a reparação que êle oferece!” (p. 76). O tradutor de T1B determinou os dois sujeitos, colocando “esse escritor” e “o outro” de forma a não deixar dúvidas na interpretação “[...] Saíram juntos. Neste momento *esse escritor* já deve estar cheio de você, [...] o arrependimento e a reparação que *o outro* oferece” (p. 159).

¹²³ Usaremos itálico conforme colocado também nos quadros dos apêndices de forma a localizar as ocorrências ao interno da fala de exemplo; nesse caso tudo o que estiver em itálico é acréscimo, mas continuaremos usando essa forma mesmo na análise microestrutural, sempre mostrando a ocorrência em questão no momento.

Na fala nº 11 seguida de uma rubrica temos em T0 “(Alterandosi). *Che intende dire? Sentiamo!*” (p. 152). Tanto em T1A quanto em T1B os tradutores usaram de acréscimos nesse trecho, porém o tradutor de T1A também modificou a rubrica dando uma intenção diferente à fala “(ficando preocupado) Que é que a sra. quer dizer? *Fale*, estou ouvindo.” (p. 7). O tradutor de T1B traduziu da seguinte forma: “(Alterado) O que é que a senhora está dizendo? *Vamos*, quero ouvir *mais claro!*” (p. 13). É possível considerar que em T1B foi usado acréscimo quanto à formalidade, inserindo pronome de tratamento. Foi usado também o gerúndio e acréscimos com um chamamento e com adjetivação: “vamos” e “mais claro”. A intenção da rubrica é igual a T0, apesar do tempo verbal diferenciado. O tradutor de T1A também usou acréscimo quanto à formalidade como o de T1B, porém teve uma estratégia tradutória diferente, com mudança de intenção na rubrica que se reflete diretamente na fala; o que em T0 e T1B parece um desafio, aqui parece quase uma preocupação paternal, podendo ser dito até mesmo com doçura.

Foi encontrado, ainda, o uso de uma palavra genérica em T0 “[...] *vado a lasciare di là questa roba.*” (p. 152), “*questa roba*” é genérico, como “essas coisas”. Nenhum dos tradutores usou palavras genéricas na tradução do trecho, ambos preferiram especificar, mas de forma diferente: em T1B, “[...] vou só me livrar desses lençóis [...]” (p. 12), há uma especificação, mas não tão detalhada; o tradutor não acrescentou, apenas trocou o genérico pelo específico. Em T1A “*Escute: será melhor que falemos claramente. Vou me livrar desses lençóis e desta vassoura, e [...]*” (p. 7), o tradutor usou acréscimo devido à especificação, de acordo com a rubrica anterior que dizia o que a personagem tinha em mãos; usou, também, um acréscimo inicial “escute”.

Na fala nº 18 em T1B, há poucos acréscimos “[...] *Minha. E é bom* não esquecer que [...]”¹²⁴ (p. 14), “*minha*” e “*é bom*”, mas existe também uma inversão de “lembre-se” por “não esqueça”. Na mesma fala o T1A apresenta vários acréscimos (estão em itálico) “*Aqui? Na “sua” casa? O sr. está num apartamento alugado... de minha propriedade... minha e não sua, ouviu? O sr. alugou esses aposentos de uma mulher respeitável!*” (p. 8). Considerou-se que toda a fala está

¹²⁴ Ver a fala completa e a correspondente em T0 no quadro de acréscimo no apêndice (quadro 22). O mesmo serve para as próximas falas que não estiverem completas aqui. Tal medida foi tomada para evitar repetições inúteis e não chatear o leitor.

bastante diferente de T0, não apenas pelos acréscimos como por outras modificações, como usar “*apartamento*” em lugar de “*quarto*”.

Na entrada nº 29, em T1A “A sra. não me pode proibir de ceder *um dos* meus aposentos por alguns dias.” (p. 8), percebe-se o acréscimo de “um dos”; a ideia de plural não está presente em T0, onde existe “o meu” e não “um dos meus”.

Além dos acréscimos efetuados pelos tradutores em T1A e T1B na fala nº 38, em T1A também foi modificada a frase final, “[...] Eu não peço outra coisa!” (p. 9), que em T0 era “[...] *Magari mi lasciasse le stanze libere!*” (p. 155), a tradução em T1B também não é literal, mas não tão livre quanto em T1A “[...] porque não se muda e me libera os quartos?” (p. 17).

Para finalizar a análise macroestrutural, é preciso analisar dois itens: a modificação na pontuação da frase e a modificação estrutural da frase, que muitas vezes acontecem concomitantemente. Para isso, encontra-se abaixo um quadro com alguns exemplos:¹²⁵

Quadro 7– Exemplos de modificação de pontuação e de estrutura das frases.

	T1A	T1B	T0
218	É até mesmo de um escritor que eu não suporto: Pirandello. (p. 26)	É desse Pirandello: um escritor que, aliás, eu acho meio fraco. (p. 53)	<i>È di Pirandello: scrittore, che io anzi particolarmente non posso soffrire.</i> (p.173)
227	Essa é boa! Li no jornal! (p. 27)	Ora, ora, e eu não leio os jornais? (p. 55)	<i>Oh, bella, e non ho letto il giornale?</i> (p.174)
431	Naturalmente... a evocação do passado... (p. 42)	O passado! Ah, sim, as evocações... (p. 91)	<i>Il passato! Eh già! La rievocazione!</i> (p. 192)
587	E então... (rubrica). E então, não é verdade. (p. 57)	(rubrica) Agora – não é verdade! (p. 122)	(rubrica). <i>E allora – non è vero!</i> (p. 212)

Na fala nº 218, o tradutor de T1B fez tradução literal até a palavra “aliás”; já o tradutor de T1A usou de inversão da ordem da frase com o

¹²⁵ Quadros completos disponíveis no Apêndice A.

nome de Pirandello após os dois pontos. Na 227, o tradutor de T1B usa duas vírgulas e interrogação, mantendo a estrutura de T0, enquanto o tradutor de T1A usa apenas duas exclamações, alterando completamente a estrutura através da pontuação, modificando a intenção. Na fala nº 531, o autor de T0 usa três exclamações, enquanto o tradutor de T1B manteve apenas a primeira delas, usando a seguir vírgulas e finalizando com reticências, mas as únicas modificações no trecho são em relação à pontuação; o tradutor de T1A não utilizou nenhum ponto exclamativo e, além da pontuação, transformou a estrutura da frase e substituiu “*Eh già*”, por “naturalmente”. Na fala 587, o tradutor de T1B seguiu exatamente a estrutura de T0, já o tradutor de T1A criou um acréscimo baseado em repetição colocado antes da rubrica.

Percebe-se que, mesmo ao analisar pontuação e modificações estruturais, estão sempre presentes em T1A acréscimos e substituições. O uso de acréscimos reforça nossas hipóteses de que se trata de uma tradução voltada mais para a leitura. Da mesma forma, o uso de substituições nos aponta a possibilidade de que a tradução não tenha sido direta do italiano, mas de um texto francês, que já teria passado por um processo tradutório para outro idioma, com seus acréscimos, cortes, substituições e modificações estruturais próprios daquela língua e daquele possível tradutor.

4.3.3 Análise da microestrutura

Abaixo há um quadro comparativo¹²⁶ mostrando as entradas nº 62 a 65, de grande importância para o entendimento do objetivo do personagem Ludovico Nota.

Quadro 8 – Entradas 62 a 65 em T1A, T1B e T0.

T1A

ERSÍLIA. Sim... que a narração de meus sofrimentos, publicada pelos jornais, e o meu ato de desespero, tenham conseguido despertar a atenção, a compaixão...

LUDOVICO. O interesse, o interesse.

ERSÍLIA. ...de um homem como o senhor. (*corrige-se com um sorriso triste*). Como você.

LUDOVICO. Sim... lendo aquele jornal, eu me senti empolgado, exatamente como me acontece, às vezes, assistindo a algum caso

¹²⁶ Nesse e nos próximos quadros não utilizamos o modelo gráfico adotado por cada autor, que já foi exemplificado em quadro anterior.

humano, ou ouvindo contar... Senti essa ruptura misteriosa, essa emoção súbita, que sempre nos avisa de que acabamos de encontrar, sem querer o germem, o tema, de uma novela ou de um romance.

T1B

ERCÍLIA. Considero uma fortuna o relato das minhas desgraças, do meu ato de desespero, ter chamado a sua atenção numa notícia de jornal – ter despertado o interesse, a piedade...

LUDOVICO. Interesse, interesse!

ERCÍLIA. ...a piedade de um homem como o senhor... (*corrige-se logo, com sorriso sofrido*)... como você.

LUDOVICO. Interesse. Lendo aquele jornal me senti empolgado. Como quando um fato a que assisto por acaso, ou alguém me conta, me dá logo, sei lá por quê!, uma emoção súbita, um abalo inesperado e percebo que acabei de encontrar o germe de um romance...

T0

ERSILIA. *Che il racconto delle mie disgrazie, letto in un giornale, il mio atto disperato, abbiano potuto attirare la considerazione, la pietà -*

LUDOVICO. *L'interesse, l'interesse!*

ERSILIA. – *d'un uomo come lei (corregendosi subito, con un sorriso penoso) ... come te!*

LUDOVICO. *Sì, mi sentii prendere, leggendo quel giornale, proprio come quando in un fatto che, così per caso, si viene a sapere, o ci è narrato, avvertiamo subito, che sol, per una scossa interna, per una improvvisa simpatia, d'aver trovato, senza cercarlo, il germe... il germe d'una novella, d'un romanzo -*

É possível tecer algumas considerações sobre os trechos acima. O trecho em questão é o primeiro a mostrar um possível interesse de Ludovico Nota por Ersília, porém o faz com certa ambiguidade. Ele é um romancista que desejaria ter um romance com ela, por isso sua fala é ambígua: quando fala em romance ela entende somente como romance escrito, enquanto que ele joga com o duplo sentido da palavra, apesar de deixar bastante claro que não tem por ela piedade ou consideração, mas apenas interesse. Também chamamos atenção para a rubrica que indica o sorriso sofrido da moça ao procurar tratar o escritor de modo informal, como ele lhe havia solicitado, mostrando que isso, para ela, não é algo fácil.

Nesse trecho, o tradutor de T1B modificou vocábulos e criou alguns acréscimos em seu texto, buscando reforçar essa situação. Criou um jogo de palavras entre as falas dos dois personagens. Nota-se que,

diferentemente de T0, Ersília usa as palavras “interesse” e “piedade” na primeira fala e repete a palavra “piedade” na segunda frase. O tradutor de T1B manteve a repetição da palavra “interesse” por Ludovico como em T0 e acrescentou mais uma vez a mesma palavra no início de sua segunda fala. Dessa forma, nesse pequeno trecho, lê-se quatro vezes a palavra interesse, sendo que, em suas entradas (falas), três delas são pronunciadas pelo escritor, uma seguida da outra. Ersília, em contrapartida, repete a palavra “piedade” terminando e começando suas falas com essa palavra, ou seja, mesmo após o romancista afirmar duas vezes que tem por ela interesse, ela retoma a frase, falando como se ele tivesse piedade por ela. Em T0 a palavra piedade aparece uma única vez e a palavra interesse duas vezes. Millôr Fernandes usou a repetição dessas palavras como um reforço do ponto de vista dos personagens, criando, dessa forma, maior tensão para a cena dramática.

O tradutor de T1B também deixa mais clara a questão do romance através da supressão do trecho “*d’una novella*”, diminuindo, mas não excluindo a ambiguidade da fala. Interessante também notar que o tradutor de T1B utilizou o ponto exclamativo ao interno da frase exatamente como T0 no trecho “sei lá por quê!, uma emoção”; não é comum essa utilização, um ponto exclamativo seguido de vírgula e continuação da frase com letras minúsculas. Quanto à pontuação, esse trecho parece voltado ao texto fonte, porém todos os acréscimos, supressões e modificações de vocábulos indicam uma tradução voltada à cultura alvo. Essa contradição aparente nos faz lembrar uma frase do próprio tradutor: “ao traduzir é preciso ter todo o rigor e nenhum respeito pelo original”¹²⁷; parece então que sua teoria se confirma na prática através do que foi analisado nesse pequeno trecho.

Bastante diferente é a estratégia tradutória do tradutor de T1A, do mesmo trecho, que aparentemente segue mais “fielmente” o T0, já que não usa acréscimos ou supressões, porém realiza algumas modificações de vocábulos que podem comprometer parcialmente o resultado no que diz respeito ao conteúdo. Aqui as palavras usadas por Ersília são “atenção e compaixão”; Ludovico mantém sua primeira frase como em T0 e T1B com a repetição da palavra “interesse”. Assim, a estrutura seguida corresponde exatamente ao texto fonte, apenas com a modificação dos vocábulos “*considerazione*” e “*pietà*” substituídos por

¹²⁷ <http://revistalingua.uol.com.br/textos/1/artigo247893-1.asp> Millôr Fernandes - O Senhor das palavras. Revista Língua Portuguesa. Entrevistado por Luiz Costa Pereira Júnior e Marco Antônio Araújo. Acessado em 26/03/2012.

“atenção e compaixão” o que não modifica a essência do texto. As mudanças mais evidentes em T1A estão na última fala do trecho selecionado, onde se vê que a exclamação seguida por vírgula não foi utilizada, o que pode indicar uma tentativa de aproximação à cultura alvo; contudo, o que nos parece mais importante mencionar é o acréscimo das palavras “tema” e “ou”, que modificam o entendimento da fala. O autor de T0 repete com reticências “*il germe... il germe*” como que indeciso a falar sobre o romance; o tradutor de T1A optou por substituir a repetição por outra palavra “o germen, o tema”, que parece amenizar a ambiguidade pretendida, levando a uma intenção contrária àquela do personagem, que intimamente não deseja o tema de um romance, mas sim viver um romance, do qual ele vislumbra o germen.

A palavra “ou” também é fundamental para o entendimento dessa questão. O autor de T0 havia usado uma vírgula que, na pronúncia da frase, pelo ator, pode dar facilmente a entender a importância maior da segunda opção, com o uso de “ou” isso se torna mais difícil, se bem que não impossível. Pode-se, então, concluir que nessa fala o tradutor de T1A não oferece nenhum indício de que o “interesse” de Ludovico Nota em Ersília, não seja literário, mas sim, o interesse de um homem por uma mulher.

Nesse pequeno trecho, o autor de T0 assinalou a ambiguidade do interesse de Ludovico: escrever ou viver um romance? O tradutor de T1B manteve a ambiguidade, reforçando a intenção real, de viver o romance. O tradutor de T1A excluiu a ambiguidade, fazendo acreditar que o interesse do personagem seja simplesmente como romancista.

Agora será analisado um novo trecho a partir dos seguintes quadros:

Quadro 9– Entradas 72 a 74 em T1A, T1B e T0.

Nº	T1A	T1B	T0
72	Por quê?	Que foi que eu disse?	<i>Perché?</i>
73	Porque, sem querer, você está me tratando de velho.	Me chamou de velho.	<i>Perché, senza volerlo, mi dici vecchio.</i>
74	(<i>encabulada</i>). Eu? Mas não, eu queria dizer...	(<i>Perplexa. Assustada</i>) Eu? Mas eu nem pensei...	(<i>subito confusa</i>). <i>Io? Ma no, dico...</i>

O quadro acima mostra as falas de Ersília e Ludovico, respectivamente, ainda numa sequência do assunto do quadro anterior; o que lá foi acenado, aqui começa a ficar explícito, culminando na fala 75

do quadro seguinte (10), onde não restam mais dúvidas quanto ao desejo de Ludovico por Ercília.

Nos quadros de análise de macro e microestrutura, encontrados nos apêndices, percebe-se que na maior parte das falas o T1B apresenta uma tradução mais literal que o T1A, tanto em termos de sentido, quanto na estrutura da frase. Porém, em alguns momentos a situação se inverte e, em T1B percebe-se uma maior liberdade de expressão, apresentando cortes, acréscimos ou modificando totalmente uma fala quando analisada de forma isolada, mas mantendo o seu sentido no decorrer do discurso. O quadro acima é um exemplo disso: nas três falas apresentadas, o tradutor de T1A utilizou-se de uma tradução literal e o tradutor de T1B realizou uma tradução mais criativa, nunca fugindo do significado geral, mas de forma mais elástica, com limites menos rígidos, quase criando um texto próprio. Vale questionar se seria a isso que se refere o termo “transsubstanciado”, presente na contracapa de T1B.

No quadro apresentado não é possível dizer que o texto T1B seja mais longo (fala 72), ou mais curto (73) que T0 ou T1A, isso se altera de frase a frase. Porém, parece que o que existe em comum é que todas essas falas são mais enfáticas e dinâmicas, se possível dizer, mais vivas; e o teatro é vivo, o teatro é urgente, não é literatura. As frases, para o palco, têm que estar escritas como sairiam da boca de alguém vivendo aquela situação. A tradução literal demais às vezes afasta esse objetivo, é o que parece ter ocorrido aqui com T1A, cujo texto parece visar mais o público leitor. Imagine-se a fala 73 em uma cena, o choque provocado em Ercília e no espectador é muito maior em T1B.

Prossegue a análise com a fala seguinte:

Quadro 10 – Entrada 75 em T1A, T1B e T0.

T1A	T1B	T0
Um romance meu bem, só tem duas saídas: ou a gente o escreve ou a gente o vive. Eu disse que, no momento, eu me senti inspirado... mas para vivê-lo, não para escrevê-lo! Eu estendo os braços pra você... e você, em vez	Chamou. Um romance, minha amiga, ou se escreve ou se vive. Eu te disse que senti a emoção súbita de um romance. Não falei em escrever. Falei em viver. Te estendo os braços e você, em vez de me oferecer, que	<i>Un romanzo cara, o si scrive, o si vive. T'ho detto che mi sentii prendere tutto, ma non per scriverlo: per viverlo! Ti tendo le braccia; e tu invece di porgermi, che so!, la bocca, mi porgi la penna, perché scriva?</i>

de me oferecer, que sei eu... suas mãos, sua boca... você me passa a caneta tinteiro, para que eu comece a escrever!	sei!, tua boca, me passa a caneta e uma folha em branco...	
--	--	--

Essa é a fala onde tudo se esclarece. A partir daqui não há mais como ter dúvidas: Ludovico gostaria de viver um romance com Ercília.

É notável o acréscimo feito em T1B logo no início da fala. Ele é enfático ao dizer “Chamou”, referindo-se ao fato de Ercília tê-lo chamado de velho. Esse acréscimo cria uma tensão dramática eficaz. A seguir, a tradução em T1B é literal “Um romance, minha amiga, ou se escreve ou se vive”, diferente de T1A “Um romance meu bem, só tem duas saídas: ou a gente o escreve ou a gente o vive”, que cria acréscimos literários (só tem duas saídas) e transforma a frase de modo a usar pronomes não usados coloquialmente no Brasil (o escreve, o vive). Assim, verifica-se que quando T1B foge à tradução literal, através de supressões, acréscimos ou modificações, é para tornar sua tradução mais dinâmica, mais fluida e mais teatral (real); ao contrário, quando o tradutor de T1A foge à tradução literal ele cria acréscimos, tornando-a mais poética e literária.

T1A também é mais literal que T1B, ainda que invertendo a ordem, em “mas para vivê-lo, não para escrevê-lo!”, justamente devido ao pronome que o tradutor de T1B prefere suprimir, modificando a estrutura da frase: “Não falei em escrever. Falei em viver”. O tradutor encontra, assim, outra forma, mais usual na língua portuguesa falada no Brasil na atualidade. Há que se respeitar as diferenças temporais entre as traduções, talvez na década de sessenta se usassem os pronomes correntemente na língua falada no Brasil, coisa que hoje, certamente não acontece.

O final da fala 75 ainda apresenta algumas particularidades. A caneta foi traduzida em T1A como caneta tinteiro e o tradutor de T1B trocou “para que eu escreva”, por “uma folha em branco” que no contexto tem o mesmo significado. O tradutor de T1B manteve a pontuação como em T0, com o uso de exclamação seguido de vírgula “que sei!, tua boca”. O tradutor de T1A encontrou solução diferente usando reticências “que sei eu... suas mãos, sua boca”. O que mais chama a atenção, porém, nesse trecho final, é o acréscimo criado por T1A, “suas mãos”, que parece diminuir o apelo sensual da frase. Nota-se a diferença entre “em vez de me oferecer, que sei!, tua boca” (T1B) e

“em vez de me oferecer, que sei eu... suas mãos, sua boca” (T1A). Seria, talvez, esse acréscimo uma forma de censura? Vale lembrar que no quadro seis foram analisadas as falas que quase eliminavam a possibilidade do desejo de um romance em T1A, enquanto em T0 e em T1B, já naquele momento, se acenava para isso, já se criava uma expectativa sobre esse acontecimento. Agora, na fala 75, não havia como fugir disso, já que tudo ficou claro (a menos que se decidisse alterar a história, a trama); nesse momento, também o tradutor de T1A revela o desejo de Ludovico em viver um romance com Ercília, porém procura um meio de diminuir um possível choque causado por essa informação. Parece clara a censura, restaria saber se foi feita pelo próprio Ruggero Jacobbi ou se por algum revisor para publicação, já que o livro foi publicado quando o tradutor havia voltado para a Itália há seis anos.

A sequência dessas falas segue com acréscimos e modificações em T1A, conforme o quadro seguinte. O tradutor de T1B utiliza-se de tradução literal na entrada 76 e início da 77, modificando seu final.

Quadro 11 – Entradas 76 e 77 em T1A, T1B e T0.

<i>T1A</i>	<i>T1B</i>	<i>T0</i>
É cedo, ainda...	Mas é muito cedo...	<i>Ma è troppo presto -</i>
Para me oferecer sua bôca? Evidentemente. Compreendo. Mas... cedo demais, ou tarde demais?	A boca?... Compreendo. Você quer dizer demasiado tarde.	<i>- la bocca – capisco. – O troppo tardi?</i>

Nesse trecho, considera-se que “compreendo” em T0 e T1B refira-se a compreender que seja muito tarde, ou seja, que Ercília o considere um velho; portanto, tarde demais para a existência de um romance. O tradutor de T1A acrescentou “evidentemente”, antes de “compreendo”, o que gera outra interpretação; aqui “compreendo” parece referir-se a ser muito cedo, por fazer pouco tempo que ambos se conhecem.

A entrada 79 é bastante grande e oferece alguns pontos de análise, o quadro abaixo apresenta uma parte dessa fala:¹²⁸

¹²⁸ Foi cortada a rubrica e a primeira frase; a análise da primeira frase encontra-se no apêndice C, no quadro de ocorrências de microestrutura nas falas, na ocorrência “tempos verbais”.

Quadro 12 – Entrada 79 em T1A, T1B e T0.

T1A	Eu fico meio ofendido com a idéia de que você tome o meu interesse por uma atitude literária... e você, ao contrário, fica, se não ofendida, digamos descontente, quando lhe digo que o escritor, se quisesse fazer obra de escritor – sendo um homem... bem, digamos experiente, para não dizer velho – não precisava nem lhe oferecer hospitalidade, nem ir buscar você a saída do hospital. E sabe por quê? Porque, quanto ao romance, bastou a leitura de sua estória no jornal, para que eu o imaginasse inteirinho, de ponta a ponta.
T1B	Eu me senti ofendido porque meu interesse no teu caso estava sendo entendido como curiosidade de escritor; você, ao contrário, se ofende... ou pelo menos não se sente bem, se te digo que o escritor, se quisesse realizar trabalho de escritor – sendo nisso bastante... digamos, experiente, pra não dizer velho -, não tinha necessidade de te fazer aquela oferta, nem de ir te pegar agora na saída do hospital. O romance, bastaria ler teu caso no jornal, e eu o imaginaria sozinho, todo, do princípio ao fim.
T0	<i>Io mi son sentito offeso, che il mio interesse ai tuoi casi potesse essere inteso da te come una curiosità di scrittore; e tu invece t'offendi... o per lo meno, via, non sei lieta, se ti dico che lo scrittore, se voleva far opera di scrittore – essendo, diciamo esperto per non dire vecchio – non aveva bisogno né di farti quella profferta né di venire a prenderti adesso all'uscita dall'ospedale, perché il romanzo – io – leggendo su quel giornale i tuoi casi, l'immaginai da me, tutto, da cima a fondo.</i>

A fala é analisada em ordem de aparecimento das ocorrências. Primeiramente, existe uma mudança de tempo verbal em T1A, no qual o tradutor usa o presente em “Eu fico meio ofendido”, diferente do tradutor de T1B que fez uma tradução literal e usou o passado “Eu me senti ofendido”; a maior diferença nesse pequeno trecho, porém, não é o tempo verbal, mas a diminuição de importância dessa “ofensa” através do acréscimo “meio”, o que dá um peso menor à coisa.

A frase seguinte foi traduzida em T1A de forma bastante diferente de T0, o que pode ser uma tradução mais livre ou então, como mencionado anteriormente, um indício de que não seja uma tradução feita diretamente de T0, mas a partir de um texto em francês. Primeiramente, em T1A, há um acréscimo “com a ideia de” e exclusão de “no teu caso” e “que” ou “porque”. O tradutor de T1B realizou tradução literal nos trechos “porque meu interesse no teu caso” e “como

curiosidade de escritor”. “Por uma atitude literária” é a tradução em T1A correspondente a “como curiosidade de escritor” de T1B. O modo de uso do verbo nessa frase é bastante diferente para cada tradutor. Em T0 temos “*potesse essere inteso da te*”, forma passiva correspondente a uma tradução literal em português “pudesse ser entendido por você”. O tradutor de T1A, que modificou toda a estrutura da frase, utilizou-se do subjuntivo “que você tome”, mudando não apenas o tempo verbal, mas também o verbo, de “entender” para “tomar”; T1B usou o mesmo verbo “entender”, modificando o tempo verbal para uma frase na voz passiva mas no gerúndio “estava sendo entendido”.

O trecho seguinte da mesma fala, tem como única diferença em T1B, em relação a T0, o uso de “você” (3º pessoa) substituindo “tu” (2º pessoa), em T1A também se usa “você”. Isso se dá pelo fato de que em italiano, no tratamento informal, se usa “tu” e na maior parte do Brasil se usa “você”, tendo no “tu” um aspecto regionalista. Fora essa diferença, o trecho “você, ao contrário, se ofende... ou pelo menos” de T1B foi traduzido de T0 de forma literal; T1A apresenta uma diferença na seguinte parte, “fica, se não ofendida, digamos”, que é uma tradução bastante livre. A interjeição “*via*” do italiano foi ignorada por ambos os tradutores. “*Non sei lieta*” foi traduzido por “descontente” em T1A e “não se sente bem” em T1B; nesse caso, entendendo-se “*lieta*” por “feliz”, a palavra “descontente” se encaixa bem. Em seguida, os tradutores de T1A e T1B usam tradução literal, com diferença na palavra inicial, “se” em T1B como em T0, e “quando” em T1A, e na escolha do pronome; o tradutor de T1A preferiu manter a 3º pessoa usando “lhe”, enquanto que o tradutor de T1B usou a segunda pessoa “te”, ficando os trechos respectivamente dessa forma: “quando lhe digo que o escritor” e “se te digo que o escritor”. A palavra “*opera*” de T0, referente a “*opera di scrittore*”, foi traduzida de forma diferente por cada tradutor; o tradutor de T1A usou uma tradução literal “obra de escritor” e o tradutor de T1B modificou-a por “trabalho de escritor”.

Alguns verbos foram analisados: o autor de T0 escreveu “se voleva”, verbo “querer” no imperfeito do indicativo; os tradutores de T1A e T1B utilizaram “se quisesse”, verbo “querer” no imperfeito do subjuntivo; o tradutor de T1A foi mais literal nessa parte da frase, colocando “fazer obra de escritor”, utilizando o mesmo verbo e predicado de T0; o tradutor de T1B modificou um pouco mais usando “realizar trabalho de escritor”.

A tradução do trecho entre travessões “– *essendo, diciamo esperto per non dire vecchio* –” teve sua parte após a vírgula traduzida literalmente por ambos os tradutores; interessante notar que também

ambos mantiveram o uso dos travessões. Outra coincidência no trecho foi a escolha de uso de reticências tanto em T1A quanto em T1B, ainda que em locais diferentes, e a decisão por usar acréscimo; “essendo” seria simplesmente “sendo”, mas ambos preferiram ampliar a frase; o tradutor de T1A escreveu “sendo um homem... bem” e o tradutor de T1B “sendo nisso bastante...”

O uso de “nem” é utilizado em T1A como em T0 no trecho “não precisava nem lhe oferecer hospitalidade, nem ir buscar você a saída do hospital”; o tradutor de T1B suprimiu o primeiro “nem”, mantendo somente o segundo “não tinha necessidade de te fazer aquela oferta, nem de ir te pegar agora na saída do hospital”. O advérbio de tempo “agora”, presente em T0 (*adesso*), foi suprimido em T1A. Foi mantido o uso de pronomes de 2ª pessoa em T1B “ir te pegar”, e 3ª pessoa em T1A “ir buscar você”. Nesse trecho encontra-se a parte de maior relevância para análise nessa fala, mais uma vez o tradutor de T1A realiza modificações que podem ter um cunho moral, uma censura velada. O tradutor de T1B traduz de forma literal “de te fazer aquela oferta”, o tradutor de T1A modifica isso por “lhe oferecer hospitalidade”. Não sabemos a que oferta o personagem se refere; “*profferta*” pode ser entendido por “oferta” ou “proposta”. “Aquela oferta” é bastante vago dando lugar à imaginação de cada um sobre o que seria essa oferta; o tradutor de T1A tende sempre a tirar qualquer forma de ambiguidade ou dúvida no texto, explicitando todas as situações segundo seu ponto de vista.

Para o trecho “*perché il romanzo – io – leggendo su quel giornale i tuoi casi, l’immaginai da me, tutto*” percebemos, primeiramente, que o tradutor de T1A criou um acréscimo inicial “E sabe por quê?”, depois mais um acréscimo de “quanto a”, traduzindo “porque, quanto ao romance”; o tradutor de T1B, ao contrário, suprimiu, colocando simplesmente “o romance”. Nenhum dos dois tradutores usou o “eu” entre travessões de T0, ambos usaram o “eu” normalmente ao interno do texto, sem maior ênfase. Os dois tradutores também modificaram o verbo utilizado e o tempo verbal; T0 usou o verbo ler no gerúndio, os tradutores de T1A e T1B usaram o verbo “bastar”, o primeiro no passado perfeito simples seguido de “a leitura” e o segundo no futuro do pretérito simples seguido do verbo ler no infinitivo.

“*I tuoi casi*” e “*tutto*” tiveram tradução livre em T1A, “sua estória” e “inteirinha”, e literal em T1B, “teu caso” e “todo”. O tradutor de T1A suprimiu “da me”, traduzido em T1B por “sozinho”. O uso do *passato remoto* italiano em “*l’immaginai*” foi substituído em T1A pelo pretérito imperfeito do subjuntivo “para que eu o imaginasse” e pelo

futuro do pretérito simples “e eu o imaginaria” por T1B; ambos mantiveram o uso do pronome direto “o”.

Finalmente, completando a análise da entrada 79, uma expressão idiomática foi encontrada: “*da cima a fondo*”. Os dois tradutores usaram expressões idiomáticas diferentes correspondentes em português: o tradutor de T1A usou “de ponta a ponta” e o tradutor de T1B “do princípio ao fim”.

Com a análise desse quadro, reforça-se a ideia de que tanto Ruggero Jacobbi quanto Millôr Fernandes realizaram modificações no texto, acréscimos e supressões em certos momentos, em outros momentos os dois realizaram traduções bastante literais; o interessante é perceber quando usaram uma ou outra estratégia, como a fizeram e porque. Até agora foi apontada uma provável censura moral no T1A a partir das modificações e supressões realizadas pelo tradutor; outros acréscimos parecem buscar uma poética mais literária, menos teatral; há ainda a hipótese de que sua tradução não seja direta, mas realizada a partir de outra tradução, provavelmente francesa. Já o tradutor de T1B busca maior agilidade em seu texto, às vezes usando para isso supressões; outras vezes, ele realiza acréscimos ou modificações, ou de vocábulos ou estruturais, em busca de maior dramaticidade. Percebe-se, assim, que o texto de Millôr Fernandes é mais voltado para o palco e que poderia ser mais facilmente encenado sem maiores modificações; já o texto de Ruggero Jacobbi é mais literário, serve mais à leitura do que ao palco.

O uso de registro formal ou informal foi um dos pontos analisados nos quadros de ocorrência¹²⁹ de microestrutura. Há que se levar em consideração a grande importância dada pelos italianos a esse assunto. Os italianos são muito mais formais do que os brasileiros, aceitando o uso do modo informal somente para familiares e amigos íntimos, sendo uma gafe grave tratar dessa forma alguém conhecido há pouco. O tratamento formal ou informal adquire maior relevância quando se trata de pessoas do sexo oposto. É natural que o registro informal nesse caso adquira significado de um possível relacionamento afetivo/sexual entre os dois interlocutores. É esse o caso da ênfase dada nas diferenças de registro formal ou informal entre Ersília e Ludovico, a insistência dele para que ela o trate informalmente e a resistência dela em fazê-lo. Exemplo disso é a entrada nº 66:

129 Ver quadro 28 do apêndice C.

T1A – “E o senhor pensou... quero dizer, você pensou... em escrever minha estória?” (p. 11);

T1B – “E aí você pensou em escrever...” (p. 23);

T0 – “- *che forse lei pensò - (c.s.) ...cioè - che tu forse pensasti di scrivere?*” (p. 157).

Aqui percebe-se que o tradutor de T1A manteve a ambiguidade do registro como em T0, usando primeiramente o modo formal, para corrigir-se em seguida; fez ainda o acréscimo, “minha estória”. O tradutor de T1B optou pelo registro informal. O registro formal no início da fala foi suprimido, o que causa eliminação da dúvida da personagem Ercília quanto ao tipo de registro: formal ou informal.

É possível que Ruggero Jacobbi, sendo italiano, tenha dado maior importância à formalidade ou informalidade nas falas, já que são marcas culturais. Talvez, também na época da publicação de T0, mesmo no Brasil, essa diferença fosse mais acentuada que nos dias de hoje. O público brasileiro de hoje, não percebe facilmente a importância dada no texto referente a essa questão. Talvez por isso, o tradutor de T1B tenda a diminuir o número de ocorrências de diferença de registro. Um exemplo disso é a fala nº 82:

T1A – “E o senhor imaginava que eu... Como era mesmo que “você” imaginava que eu fôsse? Assim, como eu sou? (*rubrica*) De que jeito, então? Diga... diga, por favor!” (p. 13);

T1B – “E me imaginando... como? Como? Assim... como eu sou? (*rubrica*) E como, então? Me diz... por favor.” (p. 26);

T0 – “*Immaginandomi... E come, come? Così... come sono? (rubrica) E come allora? Me lo dica (c.s.) ...dimmelo.*” (p. 159).

Em T1A, ocorre modificação de toda a estrutura para contemplar o uso primeiramente do modo formal, seguido por uma correção para o modo informal, inclusive com a palavra “você” entre aspas para indicar ao ator a ênfase que deve ser dada a tal palavra. O tradutor de T1B realizou uma tradução literal com exclusão da correção do modo formal/informal, que evidentemente não pareceu importante ao tradutor. A forma imperativa do verbo dizer (com os pronomes direto e indireto) foi colocada primeiramente no modo formal (3ª pessoa - *me lo dica*) e depois repetida no modo informal (2ª pessoa - *dimmelo*). Tal exemplo pode indicar a menor importância dada por Millôr Fernandes para a questão da formalidade, pelo registro de nossa época, em nosso país, sendo, portanto, uma tradução voltada mais à cultura alvo.

Certas vezes, para manter o tipo de registro (formal ou informal) os tradutores devem mudar a estrutura da frase. Percebem-se as entradas em sequência, nº 56 e 57:

- T1A – (56) “O senhor não deve falar assim!” (p. 11);
 (57) “O senhor, não, “você”. ” (p. 11);
 T1B - (56) “Mas o senhor nem devia dizer isso!” (p. 21);
 (57) “(*corrige*) Você. ” (p. 21);
 T0 - (56) “*Ma non lo dica nemmeno!*” (p. 156);
 (57) “(*con un sorriso, correggendo*). «Non lo dire».” (p. 156).

Essas falas são uma sequência de conversa entre Ercília e Ludovido, onde ele reforça um pedido anterior de que ela o trate por você, ou seja, informalmente. Foi necessária grande mudança estrutural nas falas 56 e 57 em T1A e em T1B em relação a T0, pois em T0 a demonstração de tratamento formal foi colocada através da conjugação verbal em terceira pessoa na fala 56; já na fala 57, a solicitação de tratamento informal percebe-se através do verbo no infinitivo negativo, que é a conjugação da segunda pessoa, ou seja, tratamento informal. Tradução literal não é possível em uma situação desse tipo, pois em português, tanto o tratamento formal “o senhor”, quanto informal “você”, se conjugam na terceira pessoa do singular. Dessa forma, os tradutores tiveram que reformular a morfossintaxe das frases para manter o conteúdo das mesmas.

Percebeu-se, ainda, durante a análise, que o tradutor de T1B propõe uma mudança de registro maior nas falas do jornalista Cantavalle. Em outros discursos, o tradutor de T1B faz traduções mais literais do que o tradutor de T1A, mas nas falas de Cantavalle, o tradutor de T1B está mais interessado em mostrar um vocabulário jornalístico ou um nível linguístico mais elevado do que em fazer uma tradução literal. O autor de T0 não registrou essa diferença linguística para o personagem em questão; imaginamos que a partir da rubrica que descreve Cantavalle como um jovem que pretende ser elegante, Millôr Fernandes tenha transferido essa elegância também ao modo de falar do personagem. Abaixo, um quadro comparativo mostra exemplos do que foi dito; para uma melhor visualização as palavras ou expressões mais relevantes estão em *itálico*:

Quadro 13 – Falas de Cantavalle com registro diferenciado em T1B em relação a T1A e T0.

Nº	T1A	T1B	T0
268	Ainda não sabemos. [...] Não pode imaginar como me sinto feliz com isso, senhorita.	Ainda <i>não</i> <i>apuraram</i> . [...] Repito, senhorita, estou <i>felicíssimo</i> !	<i>Ancora non si sa. [...] E non vi potete immaginare il piacere che ne ho!</i>
271	Mas não, mestre, é preciso falar nisso! É até muito bom que possamos contar com seu testemunho. [...]	De modo algum, Mestre! <i>Temos de reiterar isso!</i> É uma sorte incrível podermos contar agora com o seu <i>inestimável</i> testemunho. [...]	<i>No, Maestro! Per tante ragioni! Una fortuna, perché possiamo avere adesso la vostra testimonianza. [...]</i>
295	Está, sim senhora. Veio ontem à redação, queria quebrar tudo!	Aqui, sim: veio ontem ao jornal, com uma <i>fúria incontida</i> ...	<i>Qua, sí: è venuto jeri a far l'ira di Dio al giornale, signorina mia!</i>
300	O mal que eu lhe fiz? Mas, como...?	<i>Perdão</i> , eu não entendo... a que mal <i>se refere</i> ?	<i>Io? Male? Che male?</i>
356	Pessoalmente, estou desolado, meu caro mestre. [...] Há outra coisa, que a srta. Drei não sabe.	Não <i>o diga</i> a mim, caro mestre, que me sinto desolado com isso tudo! [...] Tem uma outra <i>complicação</i> que a senhorita desconhece.	<i>Non lo dite a me, che ne sono tanto addolorato, caro Maestro! [...] C'è purtroppo un altro guaio, che la signorina ancora non sa!</i>
360	[...] Bem... não cabe a mim dizer... mas a minha reportagem fez um sucesso danado, causou efeitos formidáveis...	[...] Não é por vaidade que <i>o digo</i> , Mestre, mas meu <i>modesto tópico</i> foi realmente um sucesso extraordinário. Parece que a noiva	<i>[...] Non me ne dovrei vantare, ma colossale, Maestro mio, è stato veramente colossale l'effetto del mio «pezzo».</i> <i>Pare che la</i>

	Imagine que a noiva do tenente, [...] não quer mais casar, compreendeu?	do rapaz, do tenente, [...] <i>resolveu romper</i> com o noivado. Casamento <i>finito</i> , compreende?	<i>fidanzata del giovanotto [...] abbia mandato a monte il matrimonio, capite?</i>
--	---	---	--

Nota-se o uso em T1B de algumas expressões não utilizadas em português, como “água anti-histórica” (p. 74) e “casamento finito” (p. 79). É sabido que Millôr Fernandes em seus próprios livros costuma criar palavras ou grafá-las de forma diferente da norma, mas nesse caso, tratando-se de tradução, parece que o motivo do uso de tais expressões seja uma tendência estrangeirizante, que, no entanto, não é encontrada em outros momentos. Veja o exemplo:

T1A – “[...] traz um frasco de sais” (p. 35);

T1B – “[...] traz um frasquinho de água anti-histórica” (p. 74);

T0 – “[...] *reca in mano una fialetta di acqua antisterica*” (p. 184).

Vemos que o tradutor de T1A mostrou aqui tendência de domesticação e o tradutor de T1B de estrangeirização. Em busca no Google¹³⁰, foi encontrado apenas um item com “água anti-histórica” em língua portuguesa.

Há, também, em T1B, palavras de pouco uso atualmente, que remetem a algo antigo, como a palavra “níquel”, usada na expressão “não tinha na bolsa um níquel” (p. 131). Acredita-se que essa seja uma estratégia tradutória para remeter o público (leitor ou espectador) ao passado, reforçando o fato de que se trata de um texto antigo, visto hoje como de época.

Uma das diferenças culturais encontradas entre brasileiros e italianos é o fato de chamar-se pelo primeiro nome (brasileiros) ou pelo sobrenome (italianos), principalmente em situações formais. Somos um dos poucos povos a chamar seus representantes políticos pelo primeiro nome ou mesmo por apelido, enquanto no exterior sempre se faz referência ao sobrenome dessas pessoas. Isso pode ser verificado na

¹³⁰ No dia 30 de abril de 2012. O único resultado encontrado foi http://provsjose.zip.net/arch2008-09-01_2008-09-15.html com a descrição: 1 set. 2008 – ... para fazer a água das Carmelitas, um destilado de Melissa com propriedades calmantes, conhecido ainda como “água anti-histórica”.

tradução, onde se percebe¹³¹ que o tradutor de T1B aproxima o texto da cultura alvo, chamando, ainda que formalmente “senhor Ludovico” (p. 138), já o tradutor de T1A, sendo italiano, mantém o uso do sobrenome como em T0 “senhor Nota” (p. 65).

Em T1A, encontra-se, na fala 675, uma tradução curiosa, que acredita-se tratar de um erro de impressão, mas não é de descartar que fosse alguma expressão usada na época, hoje desconhecida. O trecho encontra-se para consulta no Apêndice C, no quadro das frases com livre tradução em T1A. Enquanto que a tradução literal de MF diz “[...] pelo mal que possa me ter feito, lhe obrigue a me repelir [...]” (p. 140); RJ apresenta “[...] pelo que fizeste, te imponha de recusar minha mãe. [...]” (p. 65). Esse “recusar minha mãe” é o que parece estranho; não há nada sobre mãe no contexto. Assim, há duas possibilidades, como visto acima: ou trata-se de um erro, ou de uma expressão idiomática utilizada na época.

Por vezes, RJ traz para o português uma estrutura de frase típica do italiano, mesmo quando essa estrutura não foi utilizada em T0. Tem-se por exemplo na fala 690, em T1A, “Você pode suportá-los, os seus remorsos” (p. 67). Esse modo de construção de frase é bastante comum em italiano, o uso de um pleonasmo com utilização de um pronome e posterior uso da palavra à qual o pronome se refere; em português, ao contrário, não é nada usual essa construção, já que os brasileiros praticamente evitam o uso dos pronomes. Em T0 não foi utilizada essa construção, temos “*Tu, i tuoi, te li puoi sostenere*” (p. 224). A construção não é tão distinta, mas só aparece o possessivo e não o substantivo ao qual faz referência. Outro exemplo desse uso por T1A está na fala 763: “A verdadeira razão, pela qual você não quer, você não a disse!” (p. 76); a diferença é que aqui trata-se de uma tradução literal, trazendo a construção da frase idêntica a T0 “*La vera ragione per cui non vuoi, non gliel’hai detta!*” (p. 233).

Como mencionado na análise da macroestrutura, existe a hipótese de que T1A tenha por base um texto francês. Encontram-se algumas evidências disso na análise microestrutural, mesmo sem acesso ao hipotético texto francês. Verifica-se de fato, não somente muitas frases com tradução bastante diferente de T0 - o que poderia ser, simplesmente, uma grande liberdade tradutória de Ruggero Jacobbi - mas também também são encontradas palavras e expressões francesas, o que leva a crêr que a hipótese seja verdadeira. Um exemplo para comprovar tal hipótese é a fala 115 em T1A: “Diabo! Acertei em cheio!

¹³¹ Exemplo retirado da fala nº 668, em T0 temos “*signor Nota*”.

Você naquela noite foi... foi fazer o “trottoir”?” (p. 16). Se comparado com T0, percebe-se não apenas a ausência da expressão francesa, mas também a diferença entre ambos “Ah, guarda... guarda com’ho intuito giusto! Scendesti di sera nella strada?” (p. 162).

Outro exemplo de expressão francesa em T1A é “sorrindo quase “coquette”” (p. 12), sendo que em T0 tem-se “E sorridendo con una grazia che tenta d’avvivarsi, aggiunge” (p. 158). A frase foi traduzida em T1B como “Sorrindo com uma graça que procura tornar viva” (p. 23). A tradução em T1B é mais literal; T1A não somente apresenta diferença, como essa diferença provém de uma palavra de origem francesa, o que reforça a hipótese de que sua tradução tenha sido feita baseada em uma tradução francesa. No trecho, RJ e MF suprimiram também “aggiunge”, ou seja, “acrescenta”.

Sabe-se que os exemplos dados não comprovam totalmente a hipótese aqui levantada, já que a diferença pode se dar pela liberdade tradutória e as expressões francesas usadas em T1A talvez fossem recorrentes no Brasil na época de sua publicação. No entanto, esses indícios, aliados ao relato de Eduardo T. de Araújo, que comparou T1A ao texto francês, nos fazem realmente crer que T1A tenha sido traduzido a partir de uma tradução francesa, e não do texto em italiano de Luigi Pirandello.

Como já dito, T1A apresenta muitas falas com uma tradução bastante diferenciada. Exemplo disso é a fala nº 194, na qual em T0 tem-se “L’avrai detto tu...” (p. 170) e em T1A “Com certeza você contou.” (p. 24). A frase de T0 exprime dúvida, e não certeza como a de T1A; é quase o oposto da ideia de T0. Em T1B temos “Ou então você me disse...” (p. 48), ideia muito mais próxima à de T0. Nota-se que até mesmo o uso de reticências, que amplia a dúvida em T0 e T1B foi eliminado em T1A. A fala nº 201 apresenta o mesmo tipo de modificação em relação a T0, porém ao contrário, ou seja, em T0 existe certeza e em T1A dúvida: “[...] Sono sicura che se ne venne con me, su quel piroscapo, la bambina morta [...]” (p. 171) e “[...] chego a pensar que a menina embarcou comigo, a bordo do navio [...]” (p. 24). Nessa frase o tradutor de T1A suprime a palavra “morta” e fala apenas em “embarcar” e não em “vir junto”. Nessa fala, o T1B apresenta tradução literal “[...] Estou certa de que ela veio comigo no barco, a menina morta [...]” (p. 49).

A linguagem dos personagens do drama deve ser equivalente à linguagem corrente da população com mesmo grau de instrução e nível social do personagem em questão. Nesse quesito, T1A costuma distanciar-se da linguagem coloquial, aproximando-se mais de uma

linguagem literária. O motivo desse procedimento tradutório tanto pode ser o fato de que o objetivo da publicação é alcançar leitores e não especialistas de teatro, como pode ser a grande distância temporal e, portanto, cultural, considerando a data de sua publicação. Vale lembrar que na década de sessenta as pessoas tratavam-se de modo muito mais formal do que nos dias atuais e que muitas expressões, outrora corriqueiras, hoje nos parecem um linguajar de alto nível. Assim, encontramos diversos exemplos do uso desse tipo de linguagem em T1A, tanto no quadro 31 (observância da gramática ou registro coloquial da fala), quanto em alguns exemplos também no quadro 29 (expressões idiomáticas).

Alguns quadros do cotejo, como o de tempos verbais (quadro 30) entre outros, não receberão comentários neste capítulo, pois os comentários pertinentes já se encontram ao interno do próprio quadro.

Serão analisadas, agora, algumas falas retiradas do quadro 34, onde tanto T1A quanto T1B apresentam livre tradução. Começando com a fala 85:

T1A – “Só faltava isso! Gosto muito mais de você na realidade. Pelo menos do ponto de vista pessoal. Para um romance, já seria outra coisa...” (p. 13);

T1B – “Mas não! Você me agrada muito mais assim como é na realidade. Digo, pra mim – não como personagem do romance.” (p. 26);

T0 – “*Ma no! Perché tu mi piaci molto, molto di più così. Dico, per me; non per quel romanzo.*” (p. 159).

Nessa fala, percebe-se que T1A apresenta uma tradução bastante livre, distanciando-se de T0, principalmente na frase final. O tradutor de T1B faz pequenas alterações, apenas suprime a repetição de T0 e acrescenta: “como é na realidade” e “como personagem”.

Na entrada nº 282 tem-se:

T1A – “E se a deixarem em paz!” (p. 32);

T1B – “E ter uma vida bem tranqüila.” (p. 65);

T0 – “*E la tranquillità!*” (p. 180).

Aqui, os dois tradutores se posicionaram quanto ao que seria para eles “a tranquilidade” de T0. O discurso de T0 é bastante aberto nesse trecho, dando margem a diversas interpretações. T1A e T1B preferiram traduzir com a sua interpretação particular, não deixando ao leitor ou espectador lugar a essa interpretação. O personagem em T1A parece se

referir ao momento da conversa, como uma indireta ao jornalista que, com sua presença, não estaria dando essa paz a Ercília. Em T1B usa um discurso futuro, como imaginando sua vida, em paz, ao lado de Ercília.

Na fala 395 aparece uma curiosidade quanto à tradução da idade:

T1A – “Grato, por quê? Porque já deixei a muito tempo de ter vinte anos? É por isso que o sr. me agradece? E, a propósito, que é que o sr. vem fazer aqui?” (p. 40);

T1B – “Me é grato por quê? Porque não tenho vinte anos? Me é grato porque sou um velho? Vamos, tenha a coragem de dizer que é por isso! Basta! O que é que o senhor quer aqui?” (p. 85);

T0 – “*Perché m'è grato? Perché non sono più un giovanotto? Per questo m'è grato! Finiamola! Che cosa vuole lei qua?*” (p. 189).

Interessante notar que tanto o tradutor de T1A quanto o tradutor de T1B optaram por colocar uma idade (20 anos) e não um termo genérico, como consta em T0 “*giovanotto*” (jovenzinho).

O tradutor de T1B criou acréscimos que condizem com a rubrica (estourando), mostra que o personagem está realmente irritado com a situação. Em T1A o personagem não parece tão irritado assim, principalmente pela parte final, onde suprimiu o “*finiamola*” (vamos acabar com isso) e acrescentou “e, a propósito”, que baixa a intensidade da fala, parecendo acalmar.

Particularmente curioso é um detalhe da fala 397 em T1A:

T1A – “Ainda bem! Bravos! Estas são as palavras de um homem de bem! (p. 40);

T1B – “Parabéns! Estou comovido! Assim se comporta um homem de bem!” (p. 85);

T0 – “*Alla buon'ora! Bravo! Questo è da galantuomo!*” (p. 190).

Parece estranho o uso de “bravos”, assim no plural; de qualquer forma, trata-se de uma estrangeirização.

Desse mesmo quadro, resta ainda analisar uma última fala, a nº 203:

T1A – “[...] Eu lhe escrevi. Fui ao Ministério da Marinha. Lá soube que êle se havia demitido.” (p. 25);

T1B – “[...] Eu escrevia pruma caixa postal. Procurei no Ministério da Marinha. Me disseram que tinha sido desligado.” (p. 50);

T0 – “[...] *Gli scrivevo fermo in posta. Andai al Ministero della Marina. Mi dissero che non era più in servizio.*” (p. 171).

Essa fala é considerada particularmente interessante, pois nela os três autores apresentam informações diferentes sobre o mesmo fato: em T1A o tenente pediu demissão; em T1B não está claro, mas parece que foi demitido; e em T0 sabe-se unicamente que não trabalhava mais lá, sem o motivo de seu desligamento. Seria talvez por esse trecho que, na lista de personagens de T1A, Franco Laspiga conste como tenente aposentado da Marinha.

Foram também analisadas as rubricas, cujo cotejo encontra-se no quadro 27. Chama a atenção a tradução do tradutor de T1B na seguinte rubrica:

T1A – “Ruído de uma carroça que faz tilintar os vidros das janelas” (p. 8);

T1B – “Estrondo de um carro ou carroça pesada que faz estremecer as vidraças da janela” (p. 16);

T0 – “*Rumore d’un carro pesante che fa tremare i vetri delle finestre*” (p. 154).

Nota-se que o autor de T0 usa “*un carro*” traduzido em T1A como “uma carroça”; parece que o tradutor de T1B ficou em dúvida quanto à tradução do termo e optou por sinalizá-la através do uso de conjunção coordenativa alternativa, mantendo ambos os termos: “um carro *ou* carroça”.

Algumas vezes T1B apresenta tradução literal nas rubricas, assim como nas falas, enquanto T1A apresenta livre tradução, como no exemplo a seguir:

T1A – “olha para ela um instante” (p. 12);

T1B – “Olha-a, depois diz” (p. 23);

T0 – “*la guarda, e poi dice*” (p. 158).

Em alguns momentos a tradução da rubrica em T1A causa surpresa devido à diferença em relação à T0:

T1A – “Põe as mãos no pescoço” (p. 28);

T1B – “Mostra a boca do estômago” (p. 58);

T0 – “*Accena la bocca dello stomaco*” (p. 176).

T1B nesse trecho apresenta tradução literal. A rubrica indica onde Ersília se sente mal. O local indicado por T1A é muito diferente, talvez escolhido pela fala seguinte “Estou sufocando...”.

Outras vezes os dois tradutores apresentam livre tradução:

T1A – “encabulada” (p. 12);

T1B – “Perplexa. Assustada” (p. 24);

T0 – “*subito confusa*” (p. 158).

Apesar de o texto analisado ser teatral, nas rubricas foi possível encontrar o uso de discurso direto ou indireto. Oferece-se como exemplo um trecho em que o autor de T0 e o tradutor de T1B utilizam o discurso direto, mas o tradutor de T1A preferiu adaptá-lo ao discurso indireto:

T1A – “[...] – ouvem-se gritos de socorro – [...]” (p. 17);

T1B – “[...] Se grita: ‘Socorro! Socorro!’ [...]” (p. 34);

T0 – “[...] *Si grida: <<Ajuto! Ajuto!>> - [...]*” (p. 163).

Existem ainda outros tipos de ocorrência microestruturais nas rubricas. No exemplo a seguir, T1A usa o acréscimo em “literalmente”:

T1A – “[...] o ruído da rua enche literalmente a sala vários minutos [...]” (p. 17);

T1B – “[...] o barulho da rua invade o aposento durante alguns momentos [...]” (p. 35);

T0 – “[...] *il baccano della via invade la scena per qualche minuto [...]*” (p. 164).

Percebe-se, no trecho acima, a diferente marcação do tempo da cena: vários minutos ou alguns momentos. A tradução literal de T0 seria “alguns minutos”; assim o tradutor de T1A parece ampliar esse tempo estendendo a cena e o tradutor de T1B a encurta.

Um quadro específico de advérbios é apresentado no cotejo (quadro 37), porém, ainda que seja uma classe gramatical específica, percebe-se o mesmo tipo de ocorrências encontradas desde a análise macroestrutural. T1A apresenta acréscimos como em “[...] Não ouviu, *ainda há pouco?*” (p. 46), onde “ainda há pouco” é acréscimo, e apresenta também modificações como na fala 54, onde são encontrados advérbio de intensidade apresentado da seguinte forma nos três textos:

T1A – “*Pouco? Mas é muito! É tudo!*” (p. 10);

T1B – “Não, *muito! Muito!* Para mim é *tanto!*” (p. 21);

T0 – “No, è *tanto! tanto!* per me è *tanto!*” (p. 156).

O uso do diminutivo está contemplado no quadro 38, porém existem poucas ocorrências desse tipo, vale colocar aqui um exemplo onde o diminutivo assume um tom pejorativo, a saber:

T1A – “(*desafiando*). Por exemplo, dessa mulher que o sr. me traz para dentro de casa! Isso lhe parece ‘decente?’” (p. 7);

T1B – “(*Num desafio*) Por exemplo, essa mulherzinha que o senhor me bota agora em minha casa – isso é decente?” (p. 13);

T0 – “(*tenendogli testa*). *Ma di codesta signorina, per esempio, che lei mi porta in casa! Se le par decante...*” (p. 153).

O termo *signorina*, usado em T0 está para “senhorita”, diminutivo de senhora, geralmente respeitável; mas pode ter caráter irônico. “Mulherzinha” em T1B é um diminutivo pejorativo, atribui qualidades negativas à mulher em questão. O termo escolhido pelo tradutor de T1A, “mulher”, não é diminutivo, não sendo, portanto, nem pejorativo como em T1B, nem formal ou irônico como em T0.

Foram criados ainda dois quadros (40 e 41) que analisam o uso de repetições: o primeiro abarca as repetições usadas por T0 e mostra a estratégia tradutória específica nesse quesito, mantendo ou não a repetição de T0; o segundo mostra repetições criadas pelos tradutores, não presentes em T0, seriam acréscimos em forma de repetição. No primeiro quadro, somente são colocadas as falas com repetições em T0 quando, ao menos um dos dois tradutores, optou por não usar a repetição em seu texto. Não entraram no cotejo as falas em que os tradutores de T1A e T1B usaram tradução literal nas repetições.

O quadro 41, que trata de acréscimo por repetição, também aponta que a maior parte das ocorrências se encontra em T1A; a estratégia não foi excluída por T1B, tendo sido também utilizada, mas modestamente, enquanto em T1A há diversas dessas ocorrências.

Com tudo o que foi analisado na macroestrutura e na microestrutura dos textos traduzidos, é difícil catalogar explicitamente o T1B com tendência a estrangeirizar ou domesticar, ou a usar tradução literal ou livre, ou ainda a almejar o palco ou o público de leitores. Essa dúvida não nasce de uma análise superficial, mas, ao contrário, decorre da convicção de que quanto mais se aprofunda o estudo dos processos tradutórios de T1B, mais se percebe o quanto Millôr Fernandes usa estratégias diversas e conflitantes, dependendo do objetivo específico

daquele momento, daquela cena, para criar a emoção necessária e atingir o público de forma mais intensa. Seu texto tem leitura agradável, mas também é perfeito para o palco, não sendo nunca prolixo ou literário demais. Na maioria das vezes, sua tradução é literal, mas quando não o é, percebe-se que ele geralmente busca deixá-la mais breve, leve e coloquial, como nos seguintes exemplos extraídos do quadro 33:

- T1B – “Me chamou de velho.” (p. 24);
 T0 – “*Perché, senza volerlo, mi dici vecchio.*” (p. 158);
 T1B – “[...] Deve estar por aí.” (p. 40);
 T0 – “[...] *Devo averlo conservato.*” (p. 167);
 T1B – “No caminho do hospital.” (p. 62);
 T0 – “*Sissignora. Prima di arrivare all’ospedale.*” (p. 178);
 T1B – “E porque não fica?” (p. 100);
 T0 – “*E perché non può restare, se vuole?*” (p. 197).

Outras vezes, quando os personagens estão agitados ou nervosos, ele reflete isso em suas falas, às vezes usando acréscimos, mas não acréscimos literários, rebuscados, e sim acréscimos enfáticos, reforçando a intensidade do momento:

- T1B – “Mas... nem se levantou? Não posso vê-la? (p. 108);
 T0 – “*E che fa? Non viene?*” (p.204);
 T1B – “Quem não estava segura? Você queria! Você procurava! Você ardia! (p. 154);
 T0 – “*Perché volevi anche tu! Perché volevi anche tu!*” (p. 230).

O T1A é bastante diferente em todas as estratégias tradutórias. É mais difícil analisá-lo pela grande distância temporal que nos separa dele, o que resulta em diferenças culturais e linguísticas que se refletem no texto, dificultando um perfeito juízo de valores quanto ao que era ou não coloquial ou cotidiano na sociedade da época. Trechos que hoje, podem parecer extremamente literários, talvez fossem comuns no cotidiano das pessoas na década de sessenta. De qualquer forma, percebe-se que T1A é muito prolixo, sendo normal encontrar tanto acréscimos pequenos quanto longos, inclusive incluindo ideias inexistentes em T0. Além dos acréscimos, as traduções livres, com significados bastante diferentes de T0 são também muito comuns ao longo de todo o texto.

Quanto à hipótese levantada sobre T1A, ou seja, a de ter sido escrito a partir de uma tradução francesa, não é possível chegar a uma

resposta conclusiva devido à falta dessa tradução de base, para a possível análise e comparação. Entretanto, devido a todas as evidências (termos franceses, modificações de significado ou estrutura, acréscimos, etc.) encontradas durante a análise, comparando T1A apenas com T0, considera-se que a hipótese possa ser plausível.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até o final do século XIX, a atenção acadêmica da análise teatral era voltada ao texto escrito. A partir desta época, deu-se uma revolução neste sentido. Com a grande fama dos encenadores que começaram a surgir, percebeu-se o grande poder que tinham sobre o texto. Voltou-se, então, a atenção à análise do espetáculo, esquecendo o valor do texto, como se este não tivesse importância. Existiram mesmo movimentos por um teatro sem texto. Como é normal na experiência humana, se deve passar por extremismos antes de se alcançar a harmonia.

Agora, passado mais de um século, começa-se a perceber que, embora o encenador seja importante, o autor e o texto também são relevantes. O texto não está nem abaixo nem acima da encenação, é parte dela e tem sim grande importância. É nesse momento em que aparece o presente estudo, baseado na análise do texto escrito e não em sua encenação, porém de forma mais abrangente, estudando para além do texto, também seu contexto.

Durante os estudos, foi possível conhecer de forma mais aprofundada o homem e o artista Luigi Pirandello, sua poética, sua filosofia, seu pessimismo, seus temas e teorias sobre a sociedade e o ser humano. Entrou-se em contato também, com os dois tradutores de *Vestir os Nus*, Ruggero Jacobbi, do qual se reconhece a importância que exerceu sobre o teatro brasileiro, e Millôr Fernandes, artista completo, central no polissistema brasileiro, reconhecido tanto pelo público quanto pela crítica.

Os Estudos Descritivos da Tradução foram utilizados, estudando os três textos com igual importância, atribuindo a cada qual o seu valor, sem julgamento de qualidade, nunca prescrevendo uma regra para a tradução ou dizendo qual ou como a tradução seria “correta”. Entende-se que a tradução, bem como uma obra “original”, reflete seu tempo, seu espaço, ou seja, seu contexto. Outro aspecto relevante em relação ao tradutor de uma obra é saber se ele pertence ou não ao centro do sistema, se é ou não também ele autor. No caso específico deste trabalho, os dois tradutores foram também dramaturgos, e também os dois pertenceram ao centro do sistema de sua época, sendo reconhecidos no meio teatral. Além da fundamentação teórica dos Estudos da Tradução, estudou-se de forma mais específica, a tradução teatral, já que o texto estudado é do gênero dramatúrgico.

O capítulo quatro pode ser considerado o cerne deste estudo, pois nele foi abordada a análise dos textos traduzidos à luz das colocações feitas nos capítulos anteriores, nos quais um pequeno histórico foi feito

sobre o teatro no Brasil, falando mais sobre o teatro de São Paulo e dos anos 50 e 60, época e local de maior importância na história do teatro brasileiro. Também de forma resumida, foi apresentado um pouco da Itália e do teatro vivenciado por Pirandello, na sua época. Depois de conhecer os contextos, foi possível iniciar a análise das traduções, fazendo primeiramente uma análise preliminar. Nessa primeira etapa de análise, se consideram elementos extra textuais analisando somente capa, orelhas, folha de rosto, divisão em atos, etc. Já nessa primeira análise foi possível verificar que os tradutores pertencem ao centro do polissistema, pois o nome de ambos é destacado nas edições, ainda que o de Millôr Fernandes chame muito mais atenção.

Depois adentrou-se o texto propriamente dito, com a análise macroestrutural, onde já se começou a fazer algumas hipóteses, mais tarde comparadas com os dados obtidos na análise da microestrutura. Para a realização dessas análises, foi preparado um cotejo que se encontra nos apêndices A, B e C, sendo os Apêndices A e B voltados para itens de macroestrutura e o Apêndice C unicamente voltado à análise microestrutural. Nesses apêndices, é possível encontrar diversos quadros com as mais variadas categorias de ocorrências de estratégias tradutórias.

Foi criado, então, um sistema de numeração próprio que facilitou em muito a análise; seu funcionamento está explicado no capítulo quatro, mas baseia-se na contagem das falas dos personagens. Acredita-se que a adoção desse sistema seja de grande valia em análises de textos teatrais.

Nesse capítulo final, o intuito é tecer ainda algumas últimas considerações acerca de cada um dos textos e contextos abordados nessa dissertação. Pois acredita-se com Pirandello que,

Tudo, é claro, pode ser material de arte e o artista reflete, nem poderia deixar de fazê-lo, em sua obra, a vida de seu tempo, na medida em que ele mesmo é um produto da civilização e da vida moral de seu próprio tempo. (PIRANDELLO, 1918; *apud* BERNARDINI, 1990, p. 31)

Luigi Pirandello também foi influenciado pelo meio sócio-cultural e histórico em que viveu e refletiu essa influência, por sua vez, na sua obra, em seus personagens e situações:

Gramsci em *Literatura e Vida Nacional* reconhece a Pirandello o mérito de ter contribuído para denunciar a hipocrisia da sociedade provinciana da Itália, pequeno-burguesa e carola e de ter destruído os mitos da literatura regionalista e as comportas que fechavam à Itália a cultura europeia da época, tendo demonstrado a inexistência de uma cultura nacional unitária. (BERNARDINI, 1990, p. 69)

Para Sciascia,¹³² a oposição vida/forma tão famosa em Pirandello, “existe originariamente na sociedade siciliana, da qual é filha e não de especulações abstratas” (*apud* BERNARDINI, 1990, p. 70).

A “dolente questão da visão política de Pirandello” (BERNARDINI, 1990, p. 70) é o ponto fraco de sua obra, que ressalta de modo mais forte em seu roteiro *Joga, Pedro* (roteiro do filme *Aço*); porém, a autora diz que o filme não invalida sua contribuição artística de “inquestionável fidelidade para com a mais profunda sinceridade e a mais lúcida, apesar de parcial, revolta individual” (BERNARDINI, 1990, p. 74). Ela finaliza seu discurso lembrando a geração posterior a Pirandello:

Caberá à nova geração dar o salto que Pirandello não poderia ter dado. Na literatura prepara-se o genial Gadda, que continua tão pouco conhecido entre nós, e Moravia, Pavese, Pratolini, Vittorini, Levi e todo o neo-realismo italiano, mas será ironicamente o cinema o grande divisor de águas que explodirá a crise italiana em todas as telas do mundo. (BERNARDINI, 1990, p. 74)

Como visto anteriormente, Ruggero Jacobbi traduziu para o TBC *Vestir os Nus*, em 1958. A peça foi encenada sob a direção de Alberto D’Aversa. Em 1966, o texto foi publicado pela Editora Brasiliense, na série Teatro Universal. Não há registros se o texto publicado é igual ao que foi escrito para encenação pelo TBC ou se houve modificações pelo tradutor e/ou pela editora, ou se o texto para encenação foi modificado pela direção. Assim, embora a distância de oito anos entre os textos, somente é possível analisar o de 1966, que foi publicado e, portanto, é passível de ser estudado, já que do anterior não há registros, ou se houver, não são de conhecimento geral.

¹³² *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, 1961.

Ruggero Jacobbi voltou à Itália em 1960, não estando, portanto, no Brasil à época da publicação de sua tradução. Acredita-se que devido às dificuldades de comunicação da época, ele não tenha tido a possibilidade de acompanhar o processo de edição do livro. É provável que os editores tenham tido acesso ao texto traduzido por Jacobbi para ser encenado anos antes e tenham modificado esse texto para sua publicação, visando um público leitor. É um pouco difícil imaginar o T1A encenado nos dias de hoje exatamente como foi publicado, pois apresenta muitos termos atualmente em desuso, além de ser muito prolixo e literário; porém, não há como saber se essa literariedade já estava presente no palco em 1958, se foi acrescentada pelo próprio Jacobbi para uma edição a ser publicada ou se foram feitas modificações pelos editores. É, no entanto, bastante possível que o texto encenado tenha sido esse, apesar de toda a literariedade presente, pois Jacobbi possuía essa ambiguidade enquanto autor e diretor teatral, o que não deixaria de refletir em seu trabalho como tradutor. Segundo Raulino (2002, p. 47), ao mesmo tempo em que ele era fascinado pelo teatro absoluto, também tinha profundo respeito ao texto; montou, em 1942, *La Donna Romantica e il Medico Omeopatico*, um texto em versos de Riccardo Castelvechio, “cuja encenação tem forte gosto literário, distanciando-se da propalada teatralidade braggiana” (RAULINO, 2002, p. 47).

O texto *Vestir os Nus*, de Millôr Fernandes, foi publicado em 2007 pela Civilização Brasileira. É interessante notar que este foi o ano em que as obras de Pirandello caíram em domínio público. Talvez a pergunta neste caso seja o porquê da publicação de *Vestir os Nus* ao invés de algum outro texto de Pirandello, mas publicar Pirandello naquele ano foi bastante inteligente.

No início desta pesquisa já se imaginava que novas traduções de outros textos de Luigi Pirandello apareceriam em breve, justamente por ter entrado em domínio público recentemente. A suposição estava correta. A partir de 2007 e de forma mais crescente nos últimos anos, começaram a surgir diversas traduções de obras de Pirandello, incluindo estudos sobre ele e até mesmo em 2010 um livro de Martha Ribeiro sobre Marta Abba, *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. O nome de Luigi Pirandello passou a ser mais citado; um dos livros mais utilizados nesta dissertação entra nessa linha, publicado em 2009,¹³³ *Pirandello do Teatro no Teatro*, o qual, além de estudos sobre Pirandello, traz a tradução de seu ensaio *Humorismo* e de três peças: *Seis*

¹³³ Trata-se, porém, de uma reimpressão da 1ª edição de 1999.

Personagens em Busca de um Autor; Esta Noite se Representa de Improviso; e Cada um a Seu Modo. Era de imaginar que o próprio Millôr Fernandes viria a traduzir novos títulos de Pirandello, no entanto, com o falecimento dele este ano, a menos que já tivesse pronto, inédito, algum novo título, não teremos outra oportunidade de ler Pirandello traduzido por Millôr Fernandes.

Os textos de Pirandello não apenas passaram a ser publicados a partir de 2007, mas também começaram a ser encenados. Como já dito antes, o Grupo Tapa de São Paulo está preparando, para o final deste ano, uma *Mostra Pirandello* com apresentações de quatro peças de Pirandello.

Quanto às novas publicações, buscou-se, ao final da escrita dessa dissertação, conhecer os novos títulos traduzidos a partir de 2007, após a obra pirandelliana ter entrado em domínio público. Abaixo estão os títulos¹³⁴ encontrados à venda na internet em sites diversos:

- *O Marido de Minha Mulher.* Ed. Odisséia Editorial. 1. ed. Ano: 2007;
- *O Falecido Matias Pascal.* Ed. Nova Alexandria. 1. ed. Ano: 2007;
- *40 novelas de Luigi Pirandello;* Companhia das Letras; traduzido por Maurício Santana Dias. Ed. Companhia das Letras. 1. ed. Ano: 2008;
- *Henrique IV e Seis Personagens em busca de autor.* Ed. Relógio D'Água. 1. ed. Ano: 2009;
- *A Bilha.* Título original: *La Jiara.* Tradutor: Sandra Escobar. Relógio D'Água. 1. ed. Ano: 2009;
- *25 anos da Companhia das Letras/ Coleção Prêmio Nobel: 40 novelas de Luigi Pirandello.* Companhia das Letras. Coleção Prêmio Nobel. 1. ed. Ano: 2011;
- *Assim é (se lhe parece).* Ed. Tordesilhas. 1. ed. Ano: 2011.

Foram também lançadas, nesses últimos anos, coletâneas de autores diversos onde se encontram obras de Luigi Pirandello:

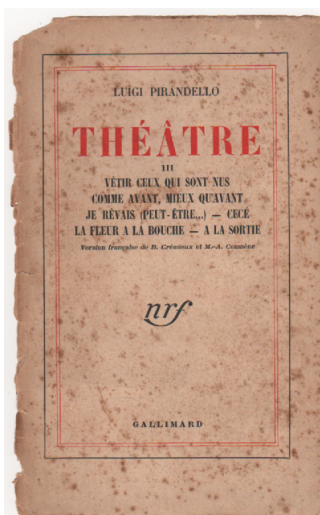
¹³⁴ Não se repetem na lista os títulos já citados no interior do texto.

- *Contos de Amor do Século XIX*. Organizador: Alberto Manguel. Ed. Companhia das Letras. 1. ed. Ano: 2007;
- *Contos de Amor e Desamor*. Organizador: Flavio Moreira da Costa. Ed. Agir. 1. ed. Ano: 2010.

Após tantos anos com poucas publicações de Luigi Pirandello traduzidas no Brasil, parece que, enfim, entrando em domínio público, finalmente o público brasileiro terá acesso a essas obras e seu nome se fará mais conhecido. Parece que se repete a velha fábula de que um artista fica famoso e sua obra valiosa somente após sua morte. Nesse caso, não se trata de morte, mas de entrada da obra em domínio público. Somente agora, não necessitando pagar direitos autorais, é que muitos se interessam em publicar a obra de Pirandello.

Quanto ao resultado desta análise descritiva, pode-se considerar que o texto de Millôr Fernandes é mais voltado à encenação que o de Ruggero Jacobbi; ao contrário, o texto de Jacobbi, é mais voltado ao público leitor. No entanto, ambos são de agradável leitura e passíveis de encenação. O texto de Jacobbi, por ser mais antigo, necessitaria de algumas “atualizações de linguagem” para ser encenado atualmente, mas isso se dá unicamente por ser um texto datado; à sua época seria facilmente encenado sem alterações textuais. Os dois tradutores pertenceram ao centro de seus polissistemas, sendo provavelmente chamariz para a venda dos livros por eles traduzidos, talvez mais até do que o próprio nome do autor, por serem mais conhecidos nacionalmente do que Pirandello. Quanto às especificidades das traduções, pode-se dizer que Millôr Fernandes apresenta um texto mais direto, claro e com tendência de domesticação, aproximando o texto à cultura de chegada. Isso, porém, é uma tendência geral, pois como visto no capítulo quatro, por vezes Millôr Fernandes também usa de acréscimos ou mesmo estrangeirização. Não é possível enquadrá-lo em um esquema rígido de estratégia tradutória, pois parece bastante flexível, fazendo escolhas pontuais dentro de sua dinâmica. Ruggero Jacobbi, por sua vez, apresenta muito mais acréscimos, geralmente literários, afastando o texto do propósito de encenação e agradando o público leitor. Apresenta, também, uma tendência estrangeirizante, com termos estrangeiros ou pouco usuais no Brasil de hoje. Apresenta, ainda, uma tendência a diminuir ambiguidades do texto. Acredita-se que seja possível a hipótese levantada de que sua tradução tenha sido realizada por meio de uma tradução francesa; tal fato explicaria o uso de termos em francês, acréscimos, e maior distância semântica em relação à T0. É possível que

Ruggero Jacobbi tenha feito a tradução a partir do texto italiano, mas inspirando-se também na tradução francesa. Somente poucos dias antes da defesa desta dissertação, houve conhecimento¹³⁵ de qual seria, hipoteticamente, a edição francesa fonte de T1A. Trata-se da quinta edição das obras completas de Luigi Pirandello da Gallimard, volume III. Sendo assim, não foi possível analisá-la por falta de tempo hábil.



A pesquisa não está completa, muito ainda há para ser estudado no âmbito da tradução dos textos pirandellianos, objeto desta dissertação; cada um de seus capítulos poderia ser muito mais aprofundado e novos itens poderiam ser inseridos, mas isso fugiria do propósito da dissertação que é a análise descritiva das traduções de *Vestir os Nus*. Assim, por mais que seja importante estudar a poética de Pirandello ou o teatro brasileiro, não seria viável um alongamento maior sobre esses temas. Teria sido excelente aprofundar o estudo acerca da poética, da vida e dos trabalhos de Ruggero Jacobbi e Millôr Fernandes. Mesmo em relação à análise dos textos faltou algo, já que não foi possível realizar o cotejo do terceiro ato. Sabe-se, portanto, das limitações deste estudo e se tem ciência da impossibilidade de esgotar o assunto numa dissertação de mestrado concluindo todos os possíveis desdobramentos de uma pesquisa. Assim, o que ficou aqui faltando, deverá ser retomado e completado em uma futura tese de doutorado.

¹³⁵ Mais uma vez a fonte dessa informação foi Eduardo Tolentino de Araújo, diretor do Grupo Tapa de São Paulo.

REFERÊNCIAS

AALTONEN, Sirkku. **Time-Sharing on stage: drama translation in theater and society**. Topics in translation 17. Clevedon: Multilingual Matters, Ltd., 2000.

ALESSIO, Lucia; SGAGLIONE, Andreina. **Invito a teatro: Insegnare l'italiano a stranieri attraverso testi teatrali italiani**. Roma: Edilingua, 2007.

ALVES, Paulo César. **Formazione Del teatro in Brasile**. In: *Biblioteca Teatrale N. 83-84: Il Teatro Brasiliano – Studi e ricerche*. Roma: Bulzoni Editore, 2007.

ANASTÁCIO, S. M. G.; SILVA, C. N. **Uma visão sistêmica do processo criador**. Revista Leitura. Alagoas: 2003.

ANDERMAN, Gunilla. **Drama Translation**. In: Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Londres e Nova Yorque: Mona Baker, 2005.

ANGELINI, Franca. **Il teatro degli scrittori**. In: STAJANO (org.), *La cultura italiana del novecento*. Vol. 3. Bari: Editori Laterza, 1996.

ARGENZIANO, Maria. **Luigi Pirandello, la vita e l'opera**. In: PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*. 2. ed. Roma: Tascabili Economici Newton, 1993.

BAKER, Mona. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Londres e Nova York: Routledge, 2001.

BASSNETT, Susan. **La traduzione teorie e pratica**. 3. ed. Milão: Strumenti Bompiani, 2003.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. **Henrique IV e Pirandello**. São Paulo: Edusp, 1990.

BOCCIA, Leonardo. **Teatro e carcamanos. Anarchismo e potere a San Paolo nella prima metà del Novecento**. In: *Biblioteca Teatrale N. 83-84: Il Teatro Brasiliano – Studi e ricerche*. Roma: Bulzoni Editore, 2007.

BORBA FILHO, Hermilo. **Amadores e estudantes**. Folha da manhã, Recife, p. 5, 15 maio 1948.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Teatro Municipal de São Paulo Grandes Momentos**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1993.

CAMPEANU, P. **Um papel secundario: el espectador**. In: HELBO, A. et. alt. (org.). *Semiologia de la representación – teatro, televisión, comic*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 107-120.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Teatro Brasileiro do Século XX**. Livro do professor. São Paulo: Scipione, 1995.

CAMPOS, Geir. **Tradução e Ruído na Comunicação Teatral**. São Paulo: Álamo, 1982.

COMETA, Michele. **Il teatro di Pirandello in Germania**. Palermo: Novecento, 1986.

DURAND, Régis. **Problemas del análisis estructural y semiótico de la forma teatral**. In: HELBO, A. et alt. (org.). *Semiologia de la representación – teatro, televisión, comic*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 121-128.

ECO, Umberto. **Parámetros de la semiologia teatral**. In: HELBO, A. et alt. *Semiologia de la representación – teatro, televisión, comic*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 45-53.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polysystem theory**. In: *Poetics today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, number 1 Spring 1990, p. 3-26.

FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. **Presença de Pirandello no Brasil**. In: GUINSBURG. *Pirandello do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 385-405.

FARIA, João Roberto. **Um Intelectual no Teatro**. In: RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2002, p. XI-XIV.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FIEDLER, Nelson Ferreira. **Palestra do físico Nelson Ferreira Fiedler - O fenômeno da complexidade**. 27/09/95.

FIORE, Federica – FLOCCHINI, Anna. **Scritture & Linguaggi – Teatro**. Scandicci (Firenze): La nuova Italia, 1998.

GUINSBURG, J. (Org.). **Pirandello do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HERMANS, T. **Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained**. Manchester: St. Jerome, 1999, p. 1-45.

KAROSS, Luciana. **A Tradução da Comédia Teatral em The Importance of Being Earnest -Tradução Comentada e Anotada**. Dissertação de mestrado. Florianópolis, 2007.

LAMBERT, José e VAN GORP, Hendrik. **On Describing Translations**. In: HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature – Studies in Literary Translation*. London & Sydney: Croom Helm, 1985.

LUNARI, Luigi. **Luigi Pirandello: una vocazione teatrale**. In: PIRANDELLO. *Il Fu Mattia Pascal*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1993.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro**. In _____. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 7-8.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MAGALDI, Sábato. **Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro**. In: *Pirandello do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 15-34.

MICHALSKI, Yan. **Millôr Fernandes**. In: _____. *PEQUENA Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo*. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Rio de Janeiro, 1989.

NADIN, M. “**De la condition sémiotique du théâtre**”. Revue Roumaine d’Histoire de l’Art, XV. 1978.

O’SHEA, José Roberto. **Performance e Inserção Cultural : Antony and Cleopatra e Cymbeline, King of Britain em Português**. In: CORSEUIL, Anelise R. e CAUGHIE, John. *Palco, Tela e Página*. Florianópolis: Insular, 2000.

PAES, José Paulo. **Armazém Literário: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PANEBIANCO, Beatrice. **Ritratti d’autore – Moduli di educazione letteraria attraverso i tempi e le culture** – C. Bologna: Zanichelli, 1997.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **O Teatro no Cruzamento de Culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008^a.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PESSINI, Marina. **O Teatro de Natalia Ginzburg: Uma Tradução Comentada de L’Inserzione**. Dissertação de mestrado. Florianópolis, 2009.

PIRANDELLO, Luigi. **Donna Mimma**. Novelle per un anno. Cles (TN): Oscar Mondatori, 1986.

PIRANDELLO, Luigi. **Maschere Nude**. Verona: Mondatori, 1967.

PIRANDELLO, Luigi. **Non è una cosa seria e altre novelle coniugali**. Milano: La Biblioteca Ideale Tascabile, 1995.

PIRANDELLO, Luigi. **Vestir os nus**. São Paulo: Brasiliense, 1966.

PIRANDELLO, Luigi. **Vestir os nus**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

PIRANDELLO, Luigi. **Vestire gli ignudi – L’altro figlio – L’uomo dal fiore in bocca**. Teatro e cinema. Cles (TN): Oscar Mondatori, 1985.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2002.

RIBEIRO, Martha. **O Último Pirandello e sua Personagem-Atriz**. In: *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas / Programa de Pós-Graduação em Teatro - UDESC*. Vol. 1, nº16 Florianópolis: UDESC/CEART, Junho de 2011.

ROMANELLI, Sergio. **De poeta a poeta: A única tradução possível? O caso Dickinson/Virgillito. Uma análise descritiva**. Dissertação de mestrado. Salvador: UFB, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacq. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação – Construção da obra de arte**. Vinhedo (SP): Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **As três categorias peircianas e os três registros lacanianos**. In: *Psicologia*. Vol. 10, n. 2. São Paulo: USP, 1999, p. 81-91.

SILVEIRA, Francisco Maciel. **Sou aquele por quem me tomam**. In: GUINSBURG. *Pirandello do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 35-39.

SIMIONI, Corrado. **Introduzione**. In: PIRANDELLO, Luigi. *Vestire gli ignudi, L’altro figlio, L’uomo dal fiore in bocca* (p. XXIII/XXXV). Cles (TN): Mondatori, 1985.

SOUZA, Claudio de. **Pirandello e seu teatro**. Rio de Janeiro: P. E. N. Clube do Brasil, 1946.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995, p. 1-86.

VALENTE, Nelson e BROSSO, Rubens. **Elementos de semiótica – comunicação verbal e alfabeto visual**. São Paulo: Panorama, 1999.

VOLLI, U. **Manual de semiótica**. São Paulo: Loyola, 2007, p. 275-292.

WYLER, Lyra. **Línguas, Poetas e Bacharéis: Uma Crônica da Tradução no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SITES:

www.wikipedia.it página acessada em 04/08/2009

www.wikipedia.com.br página acessada em 04/08/2009

www.estantevirtual.com.br página acessada em 17/08/2009

www.saraiva.com.br página acessada em 22/08/2009

www.livrariacultura.com.br página acessada em 22/08/2009

<http://aguarras.com.br/2009/02/22/40-novelas-de-luigi-pirandello/> página acessada em 01/09/2009

CIGADA, Prof. **Pirandello e il teatro del novecento**. 27/04/2009. Disponível no endereço: http://www.portofranco.org/SITE/MATERIALE/DIDATTICA/pirandello_e_il_teatro_del_novecento.pdf Página acessada em dezembro 2010.

http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html: página acessada em 12/02/2011

<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/pirandello1.html> site Tiro de Letra – Mistérios da Criação Literária – Acessado em 12/02/2011.

Giuseppe Bonghi - **Biografia di Luigi Pirandello**. Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi, 1996. Disponível no endereço: <http://www.classicitaliani.it/pirandel/bio/biopirandello05.htm> Página acessada em 06/03/2011.

Millôr Fernandes - **O Senhor das palavras**. Revista Língua Portuguesa. Entrevistado por Luiz Costa Pereira Júnior e Marco Antônio Araújo. Disponível no endereço: http://revistalingua.uol.com.br/textos/1/artigo_247893-1.asp Acessado em 26/03/2012.

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=205 Enciclopédia Itaú Cultural Teatro – Personalidades. Acessado em 09/05/2012.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=8944 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Cias e grupos. Acessado em 23/05/2012.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=657 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Cias e grupos. Acessado em 25/05/2012.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=656 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Cias e grupos. Acessado em 25/05/2012.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=807 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Personalidades. Acessado em 25/05/2012.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=920 Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro – Personalidades. Acessado em 25/05/2012.

FROTA, Maria Paula. **Um balanço dos Estudos da Tradução no Brasil**. Disponível na Internet no endereço: [http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q="A+tradução+da+grande+obra+literária"+ano+primeira+edição&source=web&cd=7&cad=rja&ved=0CEsQFjAG&url=http%3A%2F%2Fwww.periodicos.ufsc.br%2Findex.php%2Ftraducao%2](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=) .
Página acessada em 28/08/2012.

APÊNDICE A – Quadros de ocorrências de macroestrutura

No quadro a seguir encontramos as ocorrências de acréscimos e cortes nas entradas dos personagens. O número colocado na primeira coluna refere-se à numeração das entradas dos personagens, como descrito na análise da macroestrutura; na segunda coluna temos as iniciais do autor (tradutor); e na terceira coluna encontramos o texto de cada um deles na frase correspondente.

Quadro 14 – Cortes e acréscimos nas entradas dos personagens em T1A e T1B.

Nº	Autor	Texto
273 (p. 31)	RJ	LUDOVICO – (<i>a Ersília</i>). Que é que você tem?
273A 273B 273C (p. 64)	MF	LUDOVICO Que é que você tem? HONÓRIA Se sentiu muito mal agora mesmo. LUDOVICO O que foi?
298 (p. 33)	RJ	CANTAVALLE – Tudo. Quer que eu desmintu tudo.
298A 298B 298C (p. 68)	MF	CANTAVALLE Um desmentido. LUDOVICO Desmentido de quê? CANTAVALLE De tudo. Queria que tudo fosse desmentido.
650I 650II (p. 63)	RJ	LUDOVICO – Quem é? Entre! (<i>A porta abre-se: aparece Emma</i>). LUDOVICO – Que é que você quer?
650 (p.134)	MF	LUDOVICO Quem é? Entra! (<i>A porta abre, surge Emma</i>).
653I 653II (p. 63)	RJ	LUDOVICO – Quer falar comigo? FRANCO – Eu também estou aqui!
653 (p. 135)	MF	LUDOVICO Quer falar comigo?

O quadro a seguir segue a mesma metodologia do anterior, porém esse apresenta frases com subdivisão devido à inserção de rubrica.

Quadro 15 – Subdivisão de falas devido à rubrica.

220 (p. 26)	RJ	LUDOVICO – Não é nada, não tem nenhuma importância... Você fez confusão, eis tudo! (<i>Ercília começa a chorar</i>). Você chora por causa disso? Que bobagem! Que quer que me importe, se você ou qualquer outro me atribue um mau romance que não escrevi!
220A	MF	LUDOVICO
220B (p.53-54)		Mas que é isso? Não tem a menos importância – você se confundiu. <i>(Ercília começa a chorar, com a mão ainda no rosto)</i> LUDOVICO
		Mas não leva isso a sério, pelo amor de Deus! Vai ficar chorando só porque pensou que era meu um romance vagabundo?
511 I	RJ	LUDOVICO – (<i>bufando</i>). Ah, meu Deus! Vamos abrir! <i>(Abre uma das janelas e começa a folhear a correspondência: jornais, recortes enviados por uma agência, prospectos de propaganda, e nada mais. Os ruídos da rua tornam-se mais claros, misturados com os do mercado. À certa altura, Ludovico volta a fechar a janela e aproxima-se de Franco, com um jornal, apontando com o dedo uma notícia, na página das ocorrências da cidade).</i>
511 II (p. 50)		LUDOVICO – Olhe aqui. Veja só isso. (<i>entrega-lhe o jornal</i>).
511	MF	LUDOVICO

(p. 107)		<i>(Bufando)</i> Oh, Deus, deixa eu abrir isso! <i>(Abre uma janela, examina a correspondência, apenas jornais. Os barulhos da rua se fazem mais nítidos, sobretudo os da feira matinal. Num certo ponto, aborrecido, fecha a janela e se aproxima de Franco com um dedo apontado no jornal)</i> Olha só isso. Leia. <i>(Dá o jornal)</i>
513 (p. 50)	RJ	LUDOVICO – Pois é. Dizem que vão publicá-lo amanhã. <i>(Entra pela porta do F. – Dona Honorina, acompanhada por Emma; esta, porém, desaparece logo pela esq.).</i>
513A 513B (p.107 - 108)	MF	LUDOVICO O senhor leu. Publicam amanhã. HONÓRIA <i>(Entra, vindo do quarto, seguida de Ema, que sai pelo vestibulo)</i>
643I 643II (p. 61 - 62)	RJ	ERSÍLIA – <i>(no auge da exasperação)</i> . Mas querem, mesmo, que eu conte tudo? Tudo? Até mesmo as coisas que ninguém confessa, nem a si próprio? <i>(Pára um instante, para controlar-se. Depois diz, firme, decidida, olhando diante de si com os olhos de louca):</i> ERSÍLIA – Examinei friamente o nojo que experimentara, para ver se poderia resistir. Passei pó de arroz no rosto, antes de sair do hotel, levando na bolsa o veneno, dentro de um tubo de vidro [...].
643 643 (p. 132)	MF	ERCÍLIA <i>(Exasperação extrema)</i> Mas querem mesmo que eu conte tudo? Tudo? Até aquilo que uma pessoa não confessa a si própria? <i>(Pára um momento, procurando conter-se. Depois fala, firme, decidida, olhando pra frente com olhar de louca)</i> Meçam bem o nojo em que vivi e vejam se era possível resistir! Passei pó-de-arroz

		no rosto, antes de sair do hotel, com o veneno na bolsa, dentro de um tubinho de vidro [...].
655I	RJ	ERSÍLIA – Sim, sim... deixem que eu fale, deixem que eu fale com êle, por favor! (<i>a Emma</i>). Mande entrar. (<i>Emma sai</i>). É melhor que eu lhe fale. O quanto antes, melhor. <i>(Entra o cônsul Grotti: moreno, forte, entre os trinta e os quarenta, vestindo luto, e tendo nos olhos, em todo o rosto, uma expressão de sombria dureza mal controlada).</i>
655II (p. 63 - 64)		ERSÍLIA – Entre, por favor, senhor Cônsul. (<i>apresentando</i>). O sr. cônsul Grotti... o sr. Ludovico Nota...
655 (p. 135)	MF	ERCÍLIA Sim, sim, deixem eu falar com ele, por favor. (<i>A Ema</i>) Manda entrar! (<i>Ema sai</i>) É melhor. É melhor eu falar com ele. Quanto mais cedo, melhor!
780I 780II (p. 77 - 78)	RJ	ERSÍLIA – (<i>abre a janela</i>). Abro e grito! Pronto! <i>(Os ruídos da rua invadem alegremente a cena. Então, com um gesto, ela impõe):</i> ERSÍLIA – Saia daqui! Fim do Segundo Ato
780 (p. 163)	MF	ERCÍLIA <i>(Abrindo a janela)</i> Eu vou gritar! (<i>Os barulhos da rua invadem a sala. E aí, acompanhando a fala com um gesto, ela impõe</i>) Vai embora!

O próximo quadro apresenta inserção de entrada devido a um erro de impressão no livro de Ruggero jacobbi.

Quadro 16 – Quadro de inserção devido a erro de impressão.

916 I	RJ	GROTTI – Mas... não, meu Deus... dirijo-me ao sr., sr. Nota...
917 I		LUDOVICO – Bem, pra começar: o sr. invade a
916 II		sr., sr. Nota...
917 II (p. 91)		LUDOVICO – Bem, pra começar: o sr. invade a minha casa sem mais nem menos...

Quadro 17 – Cortes em rubricas em T1A e T1B.

T1A	T1B	T0
baixinho (p. 16)	-	<i>c.s.(p. 162)</i>
-	De novo assombrada (p. 39).	<i>di nuovo aombrata</i> (p. 166)
consigo mesma (p. 28)	-	<i>c.s. (p. 175)</i>
aponta para Honorina (p. 31)	-	<i>Accenna alla signora Onoria</i> (p 179)
-	Súbito carinhosa, prestimosa (p. 103).	<i>subito, amorevole e premurosa</i> (p. 198)
vira-se (p. 50)	-	<i>voltandosi</i> (p. 203)
-	Pasmo (p. 125)	<i>restando</i> (p. 213)
-	Subitamente violenta (p. 133)	<i>subito violenta</i> (p. 218)
-	De repente, irado (p. 138)	<i>subito, con forza</i> (p. 221)
-	Indica Grotti (p. 140)	<i>indica il Grotti</i> (p. 222)
-	Caminha para a saída (p. 140)	<i>S'avvia verso la comune</i> (p. 222)
Comovida (p. 66)	-	<i>commossa</i> (p. 223)
-	Pronta pra defender-se (p. 142)	<i>pronta per difendersi</i> (p. 223)
-	Cortante (p. 157)	<i>subito</i> (p. 232)
-	Olha, espantado (p. 161)	<i>La guarda smarrito</i> (p. 235)

Quadro 18 – Cortes parciais em rubricas em T1A.

T1A	T1B	T0
Quarenta anos, mais ou menos: mulher baixinha, tagarela e ridícula (p. 7).	Mulher de uns quarenta anos, gorducha, desajeitada, de cabelos pintados, faladeira (p. 11).	[...] <i>la signora Onoria sui quarant'anni: tozza, goffa, ritinta e pettegola</i> (p.152).
abanando a cabeça (p. 15).	Balança a cabeça e, com um vago gesto das mãos que seguram os joelhos (p. 29).	<i>Scotendo il capo e con un atto appena appena delle mani, che tiene sulle ginocchia</i> (p. 161).
[...] sorrindo (p. 25).	[...] com sorriso melancólico (p. 51).	[...] <i>con un sorriso mestissimo</i> (p. 172).
Ersília começa a chorar (p. 26).	Ercília começa a chorar , com a mão ainda no rosto (p. 53).	<i>con la mano ancora sul volto si mette a piangere</i> (p. 173).
a Franco (p. 60)	Calmo, a Franco (p. 129)	<i>piano a Franco</i> (p. 215)
olhando, perdida, em profunda perturbação, o cônsul Grotti (p. 64)	Olha o Cônsul, perdida em forte perturbação. Tenta dominar-se (p. 137)	<i>Guardando smarrita in un violento turbamento il Grotti e stentando a dominarsi:</i> (p. 220)
Ludovico e Franco saem. [...] (p. 66)	Os dois saem pelo vestíbulo. [...] (p. 141)	<i>Via per la comune Ludovico e Franco.</i> [...] (p. 223)
ameaçando. (p. 69)	Com desespero contido, mas ameaçador. (p. 146)	<i>Con contenuto furore di disperazione; minacciosa.</i> (p. 226)
levanta-se (p. 77)	Se levanta. Outra pausa (p. 161)	<i>Si alza: altra pausa; e aggiunge:</i> (p. 235)
[...] Então, com um gesto, ela impõe: (p. 78).	[...] E aí, acompanhando a fala com um gesto, ela impõe (p. 163).	[...] <i>E allora ella accompagnando col gesto la parola, gli impone:</i> (p. 236)

Quadro 19 – Cortes parciais em rubricas em T1B.

interrompe-se e dirige-se a Cantavalle (p. 39).	Para Cantavalle (p. 83).	<i>S'interrompe per rivolgersi a Cantavalle</i> (p. 188).
Vai buscar sua correspondência na escrivaninha e diz a Franco (p. 50).	Enquanto vai pegar a correspondência (p. 107).	<i>andando a prendere la posta sulla scrivania, a Franco</i> (p. 203).
levanta-se, de repente (p. 62).	Levanta-se (p. 133).	<i>Balza in piedi</i> (217).
procurando reter Ludovico (p. 65).	A Ludovico (p. 138).	<i>a Ludovico, risoluto, trattenendolo</i> (p. 221)
[...] Mal a porta se fecha, imediatamente, Ersília [...] (p. 66).	[...] Mal a porta se fecha, Ercília [...] (p. 141).	<i>Subito, appena la comune si richiude, Ersilia [...]</i> (p. 223)
Desata a chorar. Pausa (p. 73).	Explode em prantos (p. 155).	<i>Scoppia in pianto. Pausa</i> (p. 231).
correndo até uma das janelas (p. 77).	Correndo pra janela (p. 163).	<i>correndo verso una delle finestre</i> (p. 236).
Os ruídos da rua invadem alegremente a cena. [...] (p. 77)	Os barulhos da rua invadem a sala. [...] (p. 163)	<i>I rumori della strada invadono allegri la scena. [...]</i> (p. 236)

Quadro 20 – Acréscimos em rubricas em T1A e T1B.

T1A	T1B
-	Tímida (p. 21)
pausa (p. 24)	-
a Ersília (p. 31)	-
a Franco (p. 65)	-
-	Frio (p. 141)

Quadro 21 – Modificações estruturais em rubricas.

T1A	T1B	T0
(Ludovico entra no quarto do fundo). HONORINA – (teimosa.) (p. 42).	HONÓRIA (Teimosa, enquanto Ludovico entra no quarto) (p. 91).	<i>Ludovico entra nella camera in fondo. ONORIA (ostinata)</i> (p. 192).
(saí pelo F. enquanto Ludovico gira o comutador da luz elétrica). (p. 44).	(saí para o quarto) LUDOVICO (enquanto acende a luz) (p. 95).	<i>Via per l'uscio in fondo. Ludovico gira la chiavetta della luce</i> (p. 194).

Quadro 22 – Acréscimos ao interno das falas dos personagens em T1A e T1B.

Marcamos com um X qual das traduções recebeu acréscimo e colocamos em itálico o trecho acrescido.

Nº	T1A	T1B	T0
1	Mas, se a gente deixa fechado, logo surge aqui dentro um cheiro de môfo insuportável. (p. 6)	Mas com elas fechadas <i>isto daqui vira uma estufa</i> , um cheiro de mofo insuportável. (p. 11)	<i>Ma se per poco non tengo aperto, si rifà qua dentro un tanfo così acre di rinchiuso...</i> (p. 151)
		X	
1	Casa velha <i>é assim mesmo</i> . (p. 6)	Casa velha. (p. 11)	<i>Casacce vecchie.</i> (p. 152)
	X		
6	<i>Escute</i> : será melhor que falemos claramente. Vou me livrar <i>dêsses lençóis e desta vassoura, e...</i> (p. 7)	Um instante só; temos de ter uma conversinha: vou só me livrar desses lençóis... (p. 12)	<i>Ecco, aspetti; è meglio intederci: vado a lasciare di là questa roba.</i> (p. 152)
	X		
11	(<i>ficando preocupado</i>) Que é que a sra. quer dizer? <i>Fale</i> , estou	(<i>Alterado</i>) O que é que a senhora está dizendo? <i>Vamos</i> , quero ouvir <i>mais</i>	(<i>Alterandosi</i>). <i>Che intende dire? Sentiamo!</i> (p. 152)

	ouvindo. (p. 7)	<i>claro!</i> (p. 13)	
	X	X	
18	<i>Aqui?</i> Na “sua” casa? O sr. está num apartamento alugado... <i>de minha propriedade... minha e não sua, ouviu? O sr. alugou êsses aposentos de uma mulher respeitável!</i> (p. 8)	Sua? Esta casa é sua? Quartos de aluguel, casa sua o quê? <i>Minha. E é bom</i> não esquecer que mora na casa de uma mulher de respeito! (p. 14)	<i>Sua? Che sua? Câmara d’affitto, non è sua! E si ricordi che lei abita in casa di una signora per bene!</i> (p. 153)
	X	X	
29	A sra. não me pode proibir de ceder <i>um dos</i> meus aposentos por alguns dias. (p. 8)	A senhora não pode me proibir de ceder meus aposentos por alguns dias <i>a quem eu bem entender!</i> (p. 16)	<i>Lei non può proibirmi di cedere per qualche giorno il mio alloggio.</i> (p. 154)
	X	X	
38	Sim, senhor! E com bons modos, <i>ainda por cima!</i> ... E, <i>visto que</i> a casa tem cheiro de môfo, <i>como o sr. dizia ainda há pouco</i> , porque não se muda daqui? Eu não peço outra coisa! (p. 9)	Sim senhor! E com muito jeito. <i>Mas já que o senhor acha</i> que isto aqui tem um cheiro de mofo insuportável – <i>eu ouvi bem, não sou surda</i> -, porque não se muda e me libera os quartos? (p. 17)	<i>Sissignore e con garbo! E se sente qua tutto questo tanfo insopportabile, scusi, perché non se ne va? Magari mi lasciasse le stanze libere!</i> (p. 155)
	X	X	
	Substituição da frase final.		
39	Pois eu vou me mudar, o mais cedo possível! Enquanto isso, saia e me deixe em paz! (p. 9)	Lhe farei esse favor o mais breve possível, <i>fique descansada</i> . Mas por enquanto saia daqui e me deixe em paz (p. 18)	<i>Gliele lascerò diffatti, e subito! Intanto la prego di levarmi dai piedi!</i> (p. 155)

		X	
49	No fim do mês teremos um pequeno apartamento... <i>pequeno, porém delicioso...</i> no Macao, na rua Sommacampagna, <i>com vista</i> para o parque. Amanhã mesmo vamos visitá-lo. Compraremos juntos todos os móveis. <i>Faço questão de que</i> arrume seu ninho com suas próprias mãos. (p. 10)	No fim do mês <i>eu tenho prometido</i> um lugarzinho quieto, no Macao: na rua Sommacampagna, <i>com vista</i> pro jardim. <i>Se quiser</i> vamos lá juntos amanhã, <i>eu lhe mostro</i> . <i>E podemos até aproveitar e</i> comprarmos juntos a mobília nova; poderá arrumar seu ninho com as próprias mãos. (p. 19)	<i>Avremo per la fine del mese un quartierino quieto, su al Macao: in via Sommacampagna, tra i giardini. Andremo a visitarlo domani, insieme. E compreremo insieme la mobilia nuova; e lei si comporrà con le sue mani il suo nido...</i> (p. 155)
	X	X	
58	Preciso me acostumar. Não imagina como estou emocionada! (p. 11)	Ah, sim – <i>você</i> . Tenho de me acostumar. Se o senhor, <i>você</i> , soubesse como estou perturbada! (p. 21)	<i>Bisogna che mi abitui. Sono, se sapesse, così mortificata!</i> (p. 156)
		X	
78	Não. <i>Tarde demais, não é</i> . (p. 12)	Não!... (p. 25)	<i>No...</i> (p. 158)
	X		
89	<i>É outra mulher</i> . (p. 13)	<i>É outra</i> . (p. 27)	<i>Un' altra</i> . (p. 159)
	X	X	
99	[...] ... <i>Bem, vamos mudar de assunto...</i> Neste momento quero imaginar você numa vida nova, [...](p. 14)	[...] Mas agora eu quero te imaginar numa nova vida [...] (p. 29)	[...] – <i>Ora però io ti voglio immaginare invece in una nuova vita:</i> [...] (p. 160)

	X		
111	[...] <i>e então</i> , uma resolução brusca... [...](p. 15)	[...] uma decisão inesperada: [...](p. 31)	[...] <i>una risoluzione improvvisa</i> : [...](p. 162)
	X		
139	[...] <i>meu Deus!</i> [...] <i>Lá</i> na rua... [...] Não sei <i>como dizer</i> ... [...](p. 20)	[...] Deus, [...] Na rua... [...] nem sei, [...] (p. 38)	[...] <i>Dio</i> [...] – <i>Nella strada</i> ... – [...] <i>non so</i> , [...] (p. 166)
	X		
155	[...] <i>Isso é</i> compreensível, <i>você não acha?</i> [...] (p. 21)	[...] entende? [...] (p. 41)	[...] <i>capirai!</i> [...] (p. 167)
	X		
160	<i>Do seu noivo?</i> mas... que ele havia enganado você! (p. 21)	<i>Do teu prometido?</i> Ora, que tinha te enganado. (p. 42)	<i>Mah, che ti aveva ingannata.</i> (p. 167)
	X	X	
164	<i>Sim</i> : o cônsul da Itália em Smirna. (p. 22)	<i>Mas não é ele?</i> Nosso cônsul na <i>Turquia?</i> Em Smirna? (p. 42)	<i>Il nostro console a Smirne.</i> (p. 168)
	X	X	
236	Que <i>espécie de</i> esclarecimentos? (p. 28)	Que esclarecimentos? (p. 56)	<i>Che spiegazioni?</i> (p. 175)
	X		
259	[...] <i>Uma</i> parente, <i>talvez?</i> (p. 30)	[...] <i>É</i> parente? (p. 61)	[...] <i>Parente?</i> (p. 178)
	X		
262	Sim, um pobre velho. (p. 30)	<i>É, um carro pegou um homem aí, um pobre velho.</i> (p. 62)	<i>Sí, d'un povero vecchio.</i> (p. 178)
		X	
342	Não cáí? (p. 36)	<i>É verdade?</i> Eu não cáí? (p. 76)	<i>Non sono caduta?</i> (p. 185)
		X	
404	E pode ser que a	Porque, talvez, a	<i>Perché forse, la</i>

	alegria de rever... (p. 40)	alegria de... (p. 86)	gioja... (p. 190)
	X	X	
408	[...] Ah! Os gritos dos jornaleiros, na rua... Eu li. [...] até os inquilinos do prédio, que me insultavam quando me encontravam na escada... [...] (p. 41)	[...] Na rua, os jornaleiros gritando... [...] Até na escada, os moradores do prédio... [...] (p. 87)	[...] Tutte quelle grida di giornali... [...] Anche per la scala, gli inquilini... [...] (p. 190)
	X	X	
446	E, enquanto isso, acalme-se o senhor também... (p. 44)	Calma o senhor também! (p. 94)	E si calmi anche lei! (p. 194)
	X		
486	Quem? (p. 46)	Quem? O rapaz aí? (p. 100)	Chi? (p. 197)
		X	
505	Entre no quarto devagar, [...] (p. 49)	Entra devagar [...] (p. 106)	Entrate piano piano, [...] (p. 203)
	X		
508	Chegou, sim senhor. [...] (p. 50).	Sim senhor, [...] (p. 106).	Sissignore. [...] (p. 203).
	X		
520	Não, não! (p. 51)	Ah, não! Deus queira que não! (p. 109)	No! No! (p. 205)
		X	
527	Quem sabe? Fugir! - [...] (p. 51)	Quem pode saber? Queria ir embora, de qualquer maneira. [...] (p. 110)	Chi lo sa? Via! - [...] (p. 205)
		X	
533	Vá, vá descansar. (p. 52)	Vai, vai. Precisa mesmo descansar. (p. 111)	Sí, vada vada. (p. 206)
	X	X	
536	[...] Ela está... [...] (p. ...)	[...] Ela está	[...] È... [...] (p. ...)

	52)	completamente... [...] (p. 112)	206)
		X	
547	[...] E, ao que parece, o pai de sua noiva, <i>meu caro</i> , foi visitar êsse cônsul! ... [...]	[...] E parece que o pai da sua noiva também <i>entrou na dança</i> e foi procurar o Cônsul! (p. 114)	[...] <i>E pare che il padre della sua fidanzata sia anche andato a trovarlo.</i> (p. 207)
	X	X	
561	[...] Porque eu – eu – justamente por êsse princípio de “não esquentar”, <i>de “manter a calma”</i> ... abandonei a <i>coitadinha</i> , <i>deixando-a chegar a êsse ponto!</i> [...] (p. 54)	[...] Porque eu, exatamente para “não me exaltar demais”, a traí, na verdade traindo primeiro a mim mesmo. [...] (p. 116)	[...] <i>Perché io, appunto per «non esaltarmi» troppo, come lei dice, l’ho tradita, tradendo prima di tutti me stesso!</i> [...] (p. 209)
	X		
563	[...] de que, <i>na realidade</i> , aquilo que no sonho parecia tão fácil, é difícil, é impossível... <i>aí estamos perdidos</i> . E era fácil, <i>mesmo</i> ... <i>era alguma coisa</i> que a gente podia tocar <i>com a mão!</i> (p. 54)	[...] e que é difícil, inatingível, aquilo que acreditávamos extremamente fácil. Fácil, tanto que se tocava! (p. 117)	[...] <i>e che è difficile, inattuabile quello che nel sogno ci pareva facile. Facile, tanto che si toccava!</i> (p. 209)
	X		
568	[...] Mas é apenas um momento, meu amigo: <i>e logo passa!</i> (p. 55)	[...] Mas são momentos <i>fugidios</i> , prezado amigo. (p. 118)	[...] <i>Sí. Ma sono momenti, caro signore!</i> (p. 209)
	X	X	
571	[...] E devo isso a ela: <i>a Ersília!</i> (p. 56)	[...] E devo isso a ela! (p. 119)	[...] <i>E lo debbo a lei!</i> (p. 210)

	X		
579	[...] Me deixe <i>em paz!</i> (p. 56)	[...] Me deixe! (p. 120)	[...] <i>Mi lasci!</i> (p. 211)
	X		
589	[...] <i>Em suma</i> , menti. (p. 57)	[...] Eu menti! (p. 122)	[...] <i>Ho mentito!</i> (p. 212)
	X		
598	[...] Então não vale mais. (p. 58)	[...] a razão que dei não vale mais. (p. 124)	[...] <i>non vale più!</i> (p. 213)
		X	
599	[...] <i>Mas, graças a Deus</i> , posso! (p. 58)	Posso! (p. 124)	<i>Posso!</i> (p. 213)
	X		
606	[...] Você, também, diga a verdade: não está custando a reconhecer-me? (p. 58)	[...] Você também não tem dificuldade em me reconhecer? (p. 125)	[...] <i>Non stenti forse anche tu a riconoscere me?</i> (p. 213)
	X		
609	O quê? (p. 58)	O quê, <i>exatamente?</i> (p. 126)	<i>Che cosa?</i> (p. 214)
		X	
616	[...] teve a mesma impressão. (p. 59)	[...] você teve a mesma impressão – <i>de que eu não era a mesma.</i> (p. 127)	[...] <i>hai avuto la stessa impressione.</i> (p. 214)
		X	
623	<i>Sim</i> , mas depois nasce o remorso! O que eu tenho <i>aqui dentro</i> [...] (p. 60)	Mas vêm os remorsos, <i>depois</i> , como esse meu – [...] (p. 128)	<i>Ma ne vengono rimorsi, come quello ch'io sento</i> [...]
	X	X	
627	[...] precisa se recompor, aos poucos, <i>dia a dia...</i> (p. 60)	[...] precisa se recompor aos poucos, <i>é preciso calma</i> e... (p. 129)	[...] <i>bisogna che a poco a poco si ricomponga, e...</i> (p. 215)
	X	X	
643	[...] <i>Vocês sabem:</i> governanta! <i>Coisas</i>	[...] Governanta. Serviam para	[...] <i>Istitutrice. Mi servivano, a un</i>

	<i>que podem servir para desinfetar. [...]</i> (p. 62)	desinfetar. [...] (p. 132)	<i>bisogno, per disinfettare [...]</i> (p. 217)
	X		
643	[...] Não estaria aqui, <i>na casa de um homem que [...]</i> (p. 62)	[...] <i>Ou não estaria aqui com uma pessoa, um homem, que [...]</i> (p. 133)	[...] <i>Non sarei qua con uno che [...]</i> (p. 218)
	X	X	
645	Eu? Vocês, <i>vocês...</i> (p. 62)	Eu <i>não!</i> Vocês <i>me dilaceram!</i> (p. 133)	<i>Io? Voialtri!</i> (p. 218)
	X	X	
660	Não, <i>Ersília!</i> [...] (p. 64)	Não! [...] (p. 136)	<i>No!</i> (p. 220)
	X		
662	<i>Está bem:</i> não digo mais nada. [...] (p. 64)	<i>Pois</i> não digo mais nada! [...] (p. 137)	<i>Non aggiungo altro!</i> [...] (p. 220)
	X	X	
663	Deixe <i>estar a coitadinha</i> , o meu estado <i>e o resto!</i> [...] (p. 64)	Mas deixa o meu estado! [...] (p. 137)	<i>Ma lasci il mio stato!</i> [...] (p. 220)
	X		
671	Mas não! [...] (p. 65)	Mas não, <i>se engana!</i> [...] (p. 139)	<i>Ma no!</i> [...] (p. 222)
		X	
689	Eu, suicidar-me, <i>por quê?</i> (p. 67)	Eu? <i>Por que haveria de me matar?</i> (p. 143)	<i>Io? Uccidermi?</i> (p. 224)
	X	X	
701	Mas <i>admitamos que</i> você, <i>chegando</i> aqui... em vez de encontrar a traição... tivesse encontrado êle livre, <i>apaixonado</i> , disposto a cumprir a palavra?	Mas, se não tivesse havido a traição, se ele estivesse livre e disposto a manter o compromisso? (p. 145)	<i>Ma se non avessi trovato qua il suo tradimento, se lo avessi trovato libero e disposto a mantenere la promessa?</i> (p. 225)

	(p. 68)		
	X		
708	Você devia me agradecer, <i>canalha!</i> (p. 69)	Você devia me agradecer! (p. 146)	<i>Tu devi ringraziarmi!</i> (p. 226)
	X		
710	[...] E, <i>justamente</i> , como uma louca [...] (p. 69)	[...] E como louca [...] (p. 147)	[...] <i>E come una pazza</i> [...] (p. 227)
	X		
719	<i>Você me provocava!</i> Agarrava meu braço às escondidas! (p. 70)	Segurava meus braços às escondidas! (p. 149)	<i>M'afferravi il braccio di nascosto!</i> (p. 227)
	X		
725	E tinha obrigação de obedecer... <i>nisso?</i> (p. 70)	Devia obediência? <i>É isso?</i>	<i>E dovevi ubbedire?</i> (p. 228)
	X	X	
731	[...] Quis morrer, <i>e entretanto...</i> (p. 71)	[...] Você quis morrer... (p. 151)	[...] <i>Hai voluto morire</i> - (p. 229)
	X		
761	[...] Saíram juntos. - A esta hora ele deve estar farto de você, [...] o arrependimento <i>do noivo</i> e a reparação que êle oferece! (p. 76)	[...] Saíram juntos. Neste momento <i>esse escritor</i> já deve estar cheio de você, [...] o arrependimento e a reparação que <i>o outro</i> oferece. (p. 159)	[...] <i>Sono andati via insieme. - Si sarà a quest'ora seccato di te, [...] il pentimento di lui e la riparazione ch'egli ti offre!</i> (p. 233)
	X	X	
767	[...] Compreende, <i>agora?</i> (p. 76)	[...] Compreende? (p. 161)	[...] <i>Capisci?</i> (p. 234)
	X		

Quadro 23 – Cortes ao interno das falas dos personagens em T1A e T1B.

Indicamos com um X abaixo da fala qual tradução efetuou a supressão. Em T0 colocamos em itálico o trecho cortado por uma das traduções ou por ambas¹³⁶.

Nº	T1A	T1B	T0
259	E... a senhora? [...] (p. 30)	Ah, me reconheceu! E a senhora? [...] (p. 61)	<i>M'ha riconosciuto!</i> E... la signora? [...] (p. 178)
	X		
268	[...] Prezado mestre, aquêlê seu amigo só diz bobagens: o sr. acaba de cumprir a melhor ação de sua vida! [...] (p. 31)	[...] É, caro mestre, o senhor acaba de praticar a mais bela ação de sua vida! [...] (p. 63)	<i>Ma che pazzia, Maestro, va dicendo quel vostro amico?</i> Voi avete commessa la vostra piú bella azione! (p. 178)
		X	
448	Volte par lá, por favor! Não a deixe sòzinha! (p. 44)	Por favor, não a deixe sozinha! (p. 95)	<i>Vada, vada lei, intanto, la prego!</i> Non la lasci sola! (p. 194)
	X	X	
	Erro de impressão: faltou o “a” de “para”. Supressão de “intanto”.	Supressão de metade da fala.	
504	[...] ontem... (p. 49)	[...] ontem de noite... (p. 106)	[...] jeri sera! (p. 203)
	X		
513	[...] Dizem que vão publicá-lo amanhã. (p. 50)	Publicam amanhã. (p. 107)	<i>Dice che la pubblicheranno domani.</i> (p. 204)
		X	
552	É o que parece. Aliás, não há duvida.	Parece. Ou melhor, é certo. (p. 115)	Pare. Anzi, è certo. <i>Capirà, io</i>

¹³⁶ Especialmente neste quadro, não seguiremos a regra de uso de itálico em texto de língua estrangeira, pois necessitamos evidenciar a parte do texto excluída na tradução.

	Bem, eu vivo aqui, fora do mundo, escrevendo, e... (p. 53)		<i>vivo qua, assorto in quello che scrivo.</i> (p. 208)
		X	
677	Vou ver se localizo sua mala. Espero trazê-la de volta dentro de pouco tempo. (p. 66)	Vou ver se encontro a sua mala. (p. 140)	Io andrò <i>intanto</i> a occuparmi di quella sua valigia. <i>Spero di riportargliela tra poco.</i> (p. 223)
		X	
687	[...] do outros? (p. 67)	[...] dos outros, você! (p. 142)	[...] degli altri, <i>tu?</i> (p. 224)
	X		
698	Não é verdade! Êle mesmo confirmou! E não estaria no estado em que está... em que você mesmo o viu! [...] (p. 68)	Não é verdade! Ou agora não estaria assim, como você mesmo viu! [...] (p. 145)	Non è vero! <i>L'ha detto!</i> E non sarebbe così, ora, come tu stesso l'hai veduto! [...] (p. 225)
		X	
764	Está bem! Se fôr necessário, eu a direi. (p. 76)	Se for necessário eu digo. (p. 159)	<i>Ebbene</i> , se occorre, gliela dirò! (p. 234)
		X	

Quadro 24 – Cortes, acréscimos, especificações e substituições ao interno das falas dos personagens em T1A e T1B.

Indicaremos com C, A, S ou E respectivamente para presença de corte, acréscimo, substituição e especificação¹³⁷.

¹³⁷ Utilizamos itálico em algumas falas de T1A e T1B para mostrar os acréscimos, substituições e especificações. Naturalmente, o mesmo não pode ser feito com os cortes. Usaremos o mesmo procedimento em todos os próximos quadros, sempre que necessário, fazendo uso do itálico para evidenciar a tipologia de ocorrência específica do quadro em questão.

Nº	T1A	T1B	T0
4	Pus a roupa de cama nova... limpa...conforme o senhor me recomendou hoje de manhã... naquele bilhete que deixou em cima da mesa. (p. 7)	Troquei a roupa de cama. Conforme o senhor pediu no bilhete que deixou hoje de manhã. (p. 12)	<i>Ho rifatto il letto, per come mi ha lasciato scritto questa mattina nella saletta.</i> (p. 152)
	A, E	C	
	Acréscimo do local onde ficou o bilhete (em cima da mesa). Detalhamento da roupa de cama trocada (nova, limpa). Enquanto T0 nesse trecho possui 14 palavras, T1A usou 22 devido a seus acréscimos, não a alguma dificuldade específica de tradução.	Supressão do local onde ficou o bilhete (saleta).	
10	Perfeitamente. Mas eu vou me livrar de tudo, ouviu? De tudo, não somente dos lençóis e da vassoura! (p. 7)	Mas eu vou me livrar de tudo o que não é decente, entendeu? Não é só dos lençóis. (p. 13)	<i>Sissignore. Ma di <<tuto>>, anche; non di questa roba soltanto!</i> (p. 152)
	A	C, A, E	
	Acréscimo por especificação igual ao da fala nº 6. Acréscimo por repetição de vocábulos: “de tudo”.	Supressão do “ <i>Sissignore</i> ”. Acréscimo de “o que não é decente”. Especificação em “lençóis”.	

14	Se não o quê? Vou falar sem rodeios, com tôdas as letras! Me deixe largar êsses trecos na saleta: volto já. (p. 7)	...não sabe o quê? É uma ameaça? Vamos falar claro, enfim! Vou só me livrar destes negócios... (p. 13)	<i>o che mi vuol fare? Io le voglio parlare chiaro, infine! Vado a lasciare questa roba, e torno.</i> (p. 153)
	A, E	C, A	
	Acréscimo por adaptação, usando expressões idiomáticas da língua alvo: “sem rodeios” e “com todas as letras”. Acréscimo por especificação do local: “na saleta”. Uso de generalização: “trecos”.	Acréscimo: “É uma ameaça?”; intensifica o tom litigioso da cena. Uso de generalização “negócios”, diferente das falas 6 e 10. Supressão da ação de retornar, deixa subentendido através das reticências.	
22	Justamente! A prova é esta: não permito que traga mulheres para cá! (p. 8)	Ainda bem que o senhor entendeu a demonstração. E que fique bem clara – não permito que traga mulheres pra dormir em minha casa! (p. 15)	<i>Sissignore! Difatti! Perché non le permetto di condurmi donne in casa a dormire!</i> (p. 153)
	A, S	C, A	
	Acréscimo explicativo: “A prova é esta”. Redução de “ <i>para dormir em casa</i> ” substituído por “ <i>para cá</i> ”.	Acréscimo de toda a primeira frase e da segunda até o travessão. Acréscimo do pronome possessivo referente a casa	

		“ <i>minha</i> ”. Supressão das duas primeiras exclamações de T0.	
36	Nesse caso, o sr. sempre teria que pedir a minha autorização. (p. 9)	Mesmo assim teria de me pedir permissão, e com muito jeito. (p. 17)	<i>Me ne dovrebbe chiedere, a ogni modo e con garbo, il permesso. (p. 154)</i>
	C, S		
	Supressão de “ <i>con garbo</i> ”. Substituição de “ <i>a ogni modo</i> ” por “Nesse caso, o sr. sempre”.		
41	Dentro de poucos dias. No fim do mês. (p. 9)	Eu saio até o fim do mês. (p. 18)	<i>Fra qualche giorno, sì. Alla fine del mese. (p. 155)</i>
		C, A	
		Introdução de um verbo e supressão da primeira frase.	
53	Pois eu vou lhe dizer como. É preciso, antes de mais nada, que você aprenda a dizer “você” em vez de “senhor”. Mas, acredite, não há de que agradecer. Eu, ao contrário, devo agradecer a você, por haver aceito o pouco que eu posso oferecer! (p. 10)	Eu ensino. Em primeiro lugar, me tratando de você. E basta, porque sou eu que tem de agradecer você ter aceitado o pouco que... (p. 20)	<i>Ecco... dovresti cominciare a dire, se mai, <<ringraziarti>>; ma non è il caso, perché debbo io al contrario ringraziar te d’aver accettato il poco che... (p. 156)</i>
	A	C, A	
	Acréscimos: “Pois eu vou lhe dizer como”;	Acréscimo: “Eu ensino”.	

	“Mas, acredite”	Supressão: “ao contrário”.	
68	Se a minha pobre vida, se tôdas essas misérias, tôdas essas tristezas, pudessem ao menos servir para isso... (p. 11)	Mas se a minha pobre vida, essas minhas misérias e tristezas, esse sofrimento todo servissem ao menos para isso... (p. 23)	<i>Ma se la mia povera vita, tanta miseria e tristezza di casi, tante sofferenze servissero almeno a questo</i> - (p. 157)
	C	S	
	Supressão de “tanto sofrimento”.	Substituição de “tanta” por “essas minhas”.	
81	Num instante. Com uma riqueza de detalhes, <i>um luxo de elementos pitorescos...</i> oh! <i>Um assunto excelente!</i> O Oriente... aquêlê palacete à beira-mar, com seu <i>grande</i> terraço... Você, governanta <i>da casa...</i> A menina que cai do alto do terraço <i>e morre...</i> Então você é despedida... <i>Depois</i> sua viagem... sua chegada aqui... a terrível descoberta... <i>Sim, você descobre que seu noivo a enganou, que vai se casar com outra...</i> Tudo, <i>absolutamente</i> tudo!... Sem ter visto você, sem conhecer você, <i>eu havia</i>	Num instante. Com tanta riqueza de situações, tantos detalhes... lindíssimo! A <i>Costa</i> do Oriente... o palacete à beira mar, aquele <i>belo</i> terraço... você lá como governanta... a menina que cai lá de cima <i>e morre...</i> você sendo despedida... a viagem...a chegada aqui... a triste descoberta.. Tudo, tudo... assim... sem te ver, sem te conhecer. (p. 25)	<i>In un momento. Con tanta ricchezza di situazioni, di particolari... Oh, bellissimo!- l'Oriente... quella villeta vicino al mare, con quella terrazza... tu là, istituttrice... quella bambina che precipita dalla terrazza... il tuo licenziamento... il viaggio... l'arrivo qua... la triste scoperta... – Tutto, tutto... – così, senza vederti, senza conoscerti.</i> (p. 159)

	<i>reconstruído tudo isso.</i> (p. 13)		
	A, E	A, C, E, S	
129	<i>Espatifaram</i> um pobre velho contra o muro, um pobre velhinho! <i>Ali</i> , embaixo <i>nessa</i> janela! (p. 17)	Atropelaram um velhinho <i>aí embaixo</i> ; um pobre velhinho – amassado contra o muro! <i>Bem embaixo da nossa janela</i> ! (p. 35)	<i>Hanno investito un povero vecchio, un povero vecchio; schiacciato contro il muro! Qua sotto le finestre!</i> (p. 164)
	C, S, E	A, E	
136	Um beco, um buraco sem calçamento, que a gente nem sabe aonde pôr o pé, nos dias de chuva! E há um vai-vem contínuo de fiacres, automóveis, bicicletas... E ainda acharam que podiam instalar, ali mesmo, um mercado! (p. 19)	Um buraco desses, uma rua tão suja e tão estreita, em que nos dias de chuva não dá nem pra gente andar, e deixam esse tráfego infernal de carroças, automóveis, carruagens... E ainda permitem a feira livre! Não sei como não acontecem mais desastres. (p. 37)	<i>Per un budello così lercio, che nei giorni di pioggia non si sa più come camminarci, un traffico indiatolato di carrozze, di carri, d'automobili. E ci fanno anche il mercato! Hanno il coraggio di farci anche il mercato!</i> (p. 165)
	S	A, S	
	Modificações em todo o trecho.	Acréscimo da última frase e modificações em todo o trecho.	
145	Quando me encontraram <i>agonizante</i> no parque... (p. 20)	Quando me encontraram no jardim... (p. 39)	<i>Quando mi raccolsero in quel giardino</i> - (p. 166)
	A	S	
	Acréscimo de ideia	Modificação de	

	não presente em T0.	“recolher” (<i>raccolsero</i>) por “encontrar”.	
189	[...] <i>Ela se mostrava maternal comigo!</i> Êle pediu formalmente [...] e, no fim, <i>ainda</i> culpada pela morte da menina! (p. 23)	[...] Maternal! Pois ele, <i>o tenente</i> , tinha pedido formalmente [...] E no fim, acusada da desgraça... (p. 47)	[...] <i>Materna!</i> <i>Perché lui aveva formalmente chiesto</i> [...] <i>E alla fine, incolpata della disgrazia</i> - (p. 170)
	S, A, C	E	
	Substituição explicativa de “desgraça” por “morte da menina”. Supressão de “perché”.	Acréscimo explicativo entre vírgulas para explicitar de quem se falava.	
201	[...] Apenas incomoda-me essa coisa que publicaram: de que ela me mandou fazer compras na cidade. <i>É falso. (pausa)</i> . Ah, como eu queria esquecer, [...] (p. 24)	[...] Até me desagrada terem publicado que ela me mandou à rua <i>fazer compras</i> . Não quero mais pensar <i>naquilo</i> , [...] (p. 49)	[...] <i>Mi dispiace anzi, se hanno stampato che fu lei a mandarmi fuori. – Non vorrei pensare più a nulla, [...]</i> (p. 171)
	A, S	A, S	
	O modo de escrita da frase em T0 reforça o pronome “ <i>lei</i> ” (ela); como “foi ela que...”. Essa força do pronome não foi utilizada em nenhum dos tradutores. O acréscimo em T1A mostra que aquilo não é verdade e talvez tenha tido por intenção substituir de alguma forma o pronome.		
312	Como “por quê”? Êle tem uma situação oficial que precisa defender... compreende? Cônsul! Ameaça mover um processo por calúnia, contra o	Porque... “tem uma posição oficial delicadíssima” – ele acha! – a defender: cônsul! Ameaça processar o jornal por difamação. (p. 71)	<i>Come, perché? Ha una posizione ufficiale delicatissima da difendere, voi capite: console! Minaccia una querela al</i>

	jornal!... (p. 34)		<i>giornale, per diffamazione.</i> (p. 182)
	C	C, A, S	
372	<i>O velho</i> está fazendo o diabo! [...] Houve lágrimas, ranger de dentes, desespero, etc... [...](p. 38)	Está fazendo o diabo! [...] pranto, gritos, desespero... a casa veio abaixo. [...](p. 81)	<i>Fa il diavolo a quattro!</i> [...] <i>pianti, convulsioni, disperazione – uno scombussolamento.</i> .. [...](p. 187)
	C, A		
	Nem existe em T0 a informação de que o pai da noiva do tenente fosse velho; é uma livre criação de T1A. Supressão de “ <i>scombussolamento</i> ”		
432	Uma coisa que parecia [...](p. 43)	Uma coisa que, meu Deus, <i>me</i> <i>voltou</i> não sei como... me parecia [...](p. 91)	<i>Una cosa che, Dio mio, non so come, mi pareva</i> [...](p. 192)
	C	A	
	Supressão de “meu Deus, não sei como”.	Acréscimo de reticências.	
452	Amanhã de manhã vai vê-la, vai falar com ela... Eu estarei presente. Agora vamos embora. (p. 44)	Amanhã. Amanhã o senhor a vê, fala com ela. Mas agora vamos. (p. 95)	<i>Domattina la vedrà, le parlerà. Ci sarò anch'io. Adesso andiamo!</i> (p. 195)
		C, A	
	Tradução literal.	Supressão de “de manhã” e “Eu estarei presente”. Acréscimo por repetição de	

		“amanhã”.	
541	[...] Agora é a sra. que me pede – <i>a mim! Ao passo que ontem...</i> (p. 52)	[...] Agora é a senhora quem me pede isso! (p. 112)	[...] <i>È lei, ora, a raccomandarmela; lei che jeri...</i> (p. 206)
	A	C	
545	<i>A situação!</i> Tôda a estória! Pensava que estivesse acabada, <i>encerrada...</i> [...] (p. 53)	Essa istória toda, que eu achava que tinha terminado <i>quando fui buscá-la e aí é que estava começando.</i> E fica cada vez pior. [...] (p. 113)	<i>Ma tutta questa storia, che m'ero immaginata finita, e così diversa! Non si può dar di peggio.</i> [...] (p. 207)
	C, A	C, A	
582	Mas não se acabou! Você bem pode ver que não se acabou, uma vez que eu estou aqui, outra vez, ao seu lado! (p. 57)	<i>Mas como,</i> se eu estou aqui outra vez – <i>se estou ao teu lado?</i> (p. 121)	<i>Ma se non è finito! Vedi che non è finito, se io sono qua di nuovo con te?</i> (p. 211)
	S	C, A	
610	[...] Mas, nem a voz... <i>meu Deus!... nem mesmo</i> os olhos!... Você falava comigo... com esta voz? Você me olhava com êstes olhos? Eu via você <i>como... ah!</i> Sei lá como eu te via! (p. 58/59)	[...] Nem mesmo a voz... os olhos... Era essa a voz com que você me falava? Mas eu te via... sei lá como eu te via. (p. 126)	[...] <i>Ma neanche la voce... gli occhi... – Mi parlavi con codesta voce? Mi guardavi con codesti occhi? – Io ti vedevo... – chi sa come ti vedevo!</i> (p. 214)
	A	C	
638	Sim, sim... Oh, <i>querida...</i> (p. 61)	Sim, sim, <i>compreendo!</i> Oh, Ercília! (p. 131)	<i>Sí, sí! Oh, Ersilia...</i> (p. 216)
	S	A	
728	[...] Canalha! Você,	[...] Canalha! Com	[...] <i>Ah, infame! Mi</i>

	com imundo prazer a que me acostumou, tirou-me a única alegria da vida... uma alegria que quase me parecia irreal... a felicidade de me sentir prometida a um homem... (p. 71)	essa depravação você me tirou a única alegria da vida – que às vezes nem parecia verdade -, a felicidade de se sentir uma noiva, uma prometida. (p. 150)	<i>levasti col vizio l'unica gioja della mia vita – che quasi non mi pareva vera – la felicità di sentirmi promessa – (p. 228)</i>
	S, A	A	

Quadro 25 – Modificações estruturais nas frases em T1A e T1B.

Nº	T1A	T1B	T0
1	Ah, meu Deus, essas janelas! (<i>e vai fechá-las</i>). Acabariam com a paciência de um Santo! (p. 6)	Meu Deus, essas janelas (<i>Se apressa em fechá-las</i>) são a entrada do inferno! (p. 11)	<i>Dio mio, queste finestre</i> Si precipita a chiuderle
	Duas frases completas e pontuadas separadas pela rubrica.	Uma única frase, a rubrica não interrompe a fala. Ação e texto acontecem contemporaneamente como em T0.	<i>sono una vera dannazione!</i> (p. 151)
3	Mas, como? A senhora estava no meu quarto? (p. 7)	(<i>Surpreendido</i>) A senhora estava aí no quarto? (p. 12)	(che non se l'aspetta). <i>Oh, lei era di là?</i> (p. 152)
	Supressão da rubrica. Substitui a surpresa solicitada na rubrica por uma fala de igual intenção.	Manteve a rubrica como no texto fonte. Modificação do advérbio de lugar “lá” por “aí no quarto”; explicitação.	
102	Eu? (rubrica)	Posso? (rubrica)	<i>Io?</i> (rubrica)

	Nunca pude ser nada. Nunca fui coisa alguma. (p. 15)	Nunca consegui ser nada. (p. 29)	<i>Non ho potuto essere mai niente.</i> (p. 161)
	Tradução literal seguida de acréscimo da última frase.	Mudança estrutural nas frases. Troca do verbo “poder” da segunda frase para a primeira em substituição de “eu”.	
109	É sim, você tem razão... quando não se sabe aproveitar... [...](p. 15)	É verdade – quando não se sabe... [...](p. 30)	<i>Eh, quando non si sa: è vero.</i> [...](p. 161)
	Inversão da ordem da frase, com nova pontuação e de forma não literal.	Tradução literal em conteúdo, mas com inversão da ordem da frase e nova pontuação.	
186	Sabe por que a sua estória é tão bonita? Porque tem o sabor do mar, do sol das noites do Oriente... (p. 23)	Bonita, a tua história é muito bonita – tem gosto de mar, de sol, de noites orientais... (p. 46)	<i>È bella, è bella, perché sa così di mare, di sole, di notte orientale, la tua storia!</i> (p. 169)
	Tradução não literal. Introdução de uma frase interrogativa. Esquecimento da vírgula após “sol”.	Tradução literal em conteúdo, mas com inversão da ordem da frase e nova pontuação.	
218	É até mesmo de um escritor que eu não suporto: Pirandello. (p. 26)	É desse Pirandello: um escritor que, aliás, eu acho meio fraco. (p. 53)	<i>È di Pirandello: scrittore, che io anzi particolarmente non posso soffrire.</i> (p. 173)
431	Naturalmente... a	O passado! Ah, sim,	<i>Il passato! Eh</i>

	evocação do passado... (p. 42)	as evocações... (p. 91)	<i>già! La rievocazione!</i> (p. 192)
587	E então... (rubrica). E então, não é verdade. (p. 57)	(rubrica) Agora – não é verdade! (p. 122)	(rubrica). <i>E allora – non è vero!</i> (p. 212)
628	O sr. também, agora, quer atormentar-me? (p. 60)	Agora o senhor também resolveu me atormentar? (p. 130)	<i>Mi vuole tormentare anche lei, adesso?</i> (p. 216)
696	Mas não era pior o que êle ia fazer... êle, que sem conhecer a minha indignidade, me traía, aqui, calmamente, casando-se com outra? (p. 68)	E ele? Sem conhecimento da minha indignidade me traía aqui tranqüilamente, casando-se com outra. Não era pior? (p. 144)	<i>E non era peggio quel che stava per fare lui, che senza sapere nulla della mia indegnità, mi tradiva, qua, tranquillamente, sposando un'altra?</i> (p. 225)
		Reforçou a pergunta criando uma frase completa interrogativa no final do discurso, usando o conteúdo inicial de T0.	
728	[...] a felicidade de me sentir prometida a um homem...	[...] a felicidade de se sentir uma noiva, uma prometida.	[...] <i>la felicità di sentirmi promessa –</i>
729	...que, aqui, se preparava a casar-se com outra mulher! (p. 71)	Cujo prometido, aqui, se preparava para casar com outra. (p. 151)	<i>- mentre qua lui stava per sposare un'altra.</i> (p. 228)

770	Você diz que é preciso. Então, eu o farei. (p. 77)	O que for preciso. Me diz. Eu faço. (p. 161)	<i>Mi dici che bisogna farlo. – Lo farò. (p. 235)</i>
-----	--	--	---

Quadro 26 – Modificações na pontuação das frases em T1A e T1B.

Nº	T1A	T1B	T0
1	Mas vamos, tire o chapéu. Vamos... (p. 6)	Tira o chapéu, tira! (p. 11)	<i>Si levi, si levi il cappellino! (p. 152)</i>
5	Ah, é... (p. 7)	Ah, sim! (p. 12)	<i>Ah già. (p. 152)</i>
6	Vou me livrar desses lençóis e desta vassoura, e... (p. 7)	vou só me livrar destes lençóis... (p. 12)	<i>vado a lasciare di là questa roba - (p. 152)</i>
			T0 usou travessão como forma de interrupção da fala.
7	Sim, será mais decente. (p. 7)	Que já não estavam lá muito decentes... (p. 12)	<i>- che non è decente... (p. 152)</i>
			Seguindo o mesmo conceito da fala anterior (6), usou travessão para começar a fala do personagem seguinte (7).
8	(<i>furiosa</i>). Logo o sr. vem me falar de decência! (p. 7)	(<i>Irritada</i>) E é o senhor agora quem vem me falar de decências... (p. 12)	(subito inviperita). <i>E me lo dice lei, scusi, che non è decente?</i> (p. 152)
	Transformação da pergunta em exclamação.	Eliminação da pergunta de T0. Uso de reticências.	Aqui o uso da reticência na fala 7 tem função de corte, reforçada pela rubrica, que

			indica súbito.
12	Isso lhe parece “decente”? (p. 7)	isso é decente? (p. 13)	<i>Se le par decante...</i> (p. 153)
13	Faça o favor de falar com mais respeito, se não... (p. 7)	Por favor, fale com mais respeito ou eu não sei... (p. 13)	<i>Ah, perdio! Parli con rispetto, o -</i> (p. 153)
	Substituição do travessão de T0 por reticências como indicação de corte.		
14	Se não o quê? [...] Me deixe largar êsses trecos na saleta: volto já. <i>(sai correndo pela porta do vestibulo)</i> (p. 7)	...não sabe o quê? É uma ameaça? [...] Vou só me livrar desses negócios... <i>(sai pelo vestibulo, furiosa)</i> (p. 13)	<i>- o che mi vuol fare? [...] Vado a lasciare questa roba, e torno.</i> (p. 153)
43	Então, quer sair daqui? (p. 9)	Pois então, vá embora. (p. 18)	<i>E dunque, se ne vada!</i> (p. 155)
60	Por esta sorte que eu tive... (p. 11)	Com essa... sorte. (p. 21)	<i>Ma di questa fortuna...</i> (p. 156)
	Acréscimo em tom explicativo: “que eu tive”. Uso de reticências conforme T0.	Uso de reticências ao interno da frase, o que torna mais lento o discurso, mostra indecisão.	Uso de reticências ao final da frase, o que indica um corte repentino pela fala do próximo personagem.
127	Envergonhada por quê? (p. 17)	Mas não! Vergonha é... (p. 34)	<i>Ma no, che ver...</i> (p. 163)
	Frase de interrogação completa.	Reticências como em T0, mas ampliou a frase antes da interrupção. Uso de exclamação no primeiro trecho.	Frase apenas começada, interrompida pela rubrica que indica um acidente de carro na rua.
227	Essa é boa! Li no jornal! (p. 27)	Ora, ora, e eu não leio os jornais? (p. 55)	<i>Oh, bella, e non ho letto il giornale?</i> (p. 174)
549	Sei lá... para obter umas	E eu sei? Deve ser para pedir	<i>Ma, non so, per avere</i>

	informações... (p. 53)	informações. (p. 114)	<i>informazioni!</i> (p. 207)
695	E você? Você não ignorava o que se passou entre nós... e, mesmo assim, mentiu! (p. 68)	E você? Ignorava o que se passou entre nós dois? E mentiu! (p. 144)	<i>Ma tu? Tu lo sapevi quello che era avvenuto tra te e me: e hai mentito!</i> (p. 225)
737	[...] A infelicidade da minha vida; e a morte de minha filha! (p. 72)	[...] Essa, sim, uma infelicidade pro resto da vida: a morte da minha filha! (p. 153)	<i>[...] L'infelicità di tutta la mia vita: la morte della mia bambina!</i> (p. 229)

APÊNDICE B – Tabelas de ocorrências de macroestrutura

A seguinte tabela apresenta a quantidade de palavras nos dois autores presentes nos quadros 1 e 2 do apêndice A.

Quantidade de palavras nos dois quadros apresentados			
Autor	Quadro 1	Quadro 2	Total
RJ	39	325	364
MF	45	243	288
Somente as falas dos personagens, sem rubricas			
RJ	26	152	178
MF	32	129	161
Somente rubricas			
RJ	13	173	186
MF	13	114	130

Tabela 1 – Ocorrência de palavras nas citações dos dois primeiros quadros do apêndice A.

A próxima tabela segue o mesmo esquema, apresentando o total de caracteres sem espaço presentes nos mesmos trechos da tabela acima.

Quantidade de caracteres nos dois quadros apresentados			
Autor	Quadro 1	Quadro 2	Total
RJ	197	1610	1807
MF	233	1138	1371
Caracteres somente nas falas dos personagens, sem rubricas			
RJ	104	689	793
MF	143	554	697
Somente rubricas			
RJ	93	921	1014
MF	90	584	674

Tabela 2 – Ocorrência de caracteres sem espaço nas citações dos dois primeiros quadros do apêndice A.

APÊNDICE C – Quadro de ocorrências de microestrutura

Quadro 27 – Ocorrências de microestrutura em rubricas em T1A, T1B e T0.

T1A	T1B	T0
Ruído de uma carroça que faz tilintar os vidros das janelas (p. 8)	Estrondo de um carro ou carroça pesada que faz estremecer as vidraças da janela (p. 16)	<i>Rumore d'un carro pesante che fa tremare i vetri delle finestre</i> (p. 154)
sorrindo quase “coquette” (p. 12).	Sorrindo com uma graça que procura tornar viva (p. 23).	<i>E sorridendo con una grazia che tenta d'avvivarsi, aggiunge</i> (p. 158).
olha para ela um instante (p. 12).	Olha-a, depois diz (p. 23).	<i>la guarda, e poi dice</i> (p. 158).
encabulada (p. 12).	Perplexa. Assustada (p. 24).	<i>subito confusa</i> (p. 158).
interrompe-se, pensativa, aflita (p. 14).	E pára, perturbada, em suspense (p.28).	<i>Resta come smarrita, sospesa</i> (p. 160).
sorrindo e procurando retê-la, num tom de brincadeira (p. 14).	Rindo e procurando detê-la meio na brincadeira (p. 28).	<i>ridendo e trattenendola quasi per ischerzo</i> (p. 160).
desconfiada (p. 14).	Insegura, desconfiada (p 28)	<i>aombrata, diffidando</i> (p. 160).
vira-se para êle espantada (p. 15).	Voltando-se maravilhada (p. 29).	<i>voltandosi meravigliata</i> (p. 161)
encolhendo os ombros melancolicamente (p.15).	Com tristeza, dando de ombros (p. 30).	<i>con tristezza, stringendosi nelle spalle</i> (p. 161).
tensa, sombria, olhando fixo para êle (p. 15).	Triste, tornando a olhar para ele (p. 31).	<i>fosca, voltandosi a guardarlo</i> (p. 161).
aturdida, com ansiedade de pavor (p. 15).	Espantada, medrosa, ansiosa (p. 31).	<i>sbalordita, con terrore e con ansia</i> (p. 162).

interrompe-se surpreso, depois, debruçando-se para ela (p. 15).	Pára, surpreso, e logo pergunta, debruçando-se sobre ela (p. 31).	<i>S'interrompe, sorpreso, e subito le domanda, chinandosi su lei:</i> (p. 162).
Ersília não responde, e êle mesmo acha a resposta, como se já soubesse de tudo [...] Ersília soluça desesperadamente [...] Procura tomá-la entre os braços para consolá-la (p. 16).	E como Ercília não responde, responde ele mesmo, como se soubesse [...] Ercília explode em soluços [...] Procura abraçá-la, consolá-la (p. 32/33).	<i>E poiché Ersilia non risponde, risponde lui, come se lo sapesse: [...] Ersilia scoppia in singhiozzi [...] Fa per abbracciarla, per confortarla</i> (p. 162/163).
levantando-se com grande tristeza (p. 16).	Levanta-se, humilhada, dolorida (p. 33).	<i>alzandosi, avvilita, mortificata</i> (p. 163)
Neste momento, estoura lá embaixo, na rua, um barulho tremendo. Tem-se a impressão de que dois carros se entrechocaram. Gritos de ameaça, gritos de susto, vaías, palavrões (p. 16/17).	Nesse momento, inesperadamente, ouve-se um barulhão vindo da rua lá embaixo. Parece uma batida de carros. Barulho de carros, vozerio, gritos de imprecação, ameaças, assobios, palavrões (p. 34).	<i>Scoppia a questo punto un frastuono improvviso e violento giú nella via. Come per uno investimento. Fracasso di carri, baccano, grida minacciose, grida d'imprecazione, fischi, bestemmie</i> (p. 163).
[...] – ouvem-se gritos de socorro – Dona Honorina entra afobada e apavorada (p. 17).	[...] Se grita: “Socorro! Socorro!” A senhora Honória entra correndo, assustada (p. 34).	[...] <i>Si grida: «Ajuto! Ajuto!» - Entra a precipizio, spaventata, la signora Onoria</i> (p. 163).
[...] o ruído da rua enche literalmente a sala vários minutos [...] (p. 17).	[...] o barulho da rua invade o aposento durante alguns momentos[...] (p. 35).	[...] <i>il baccano della via invade la scena per qualche minuto</i> [...] (p. 164).
[...] e um fiacre colidiram. [...] (p. 17).	[...] e uma carroça bateram um no outro: [...] (p. 35).	[...] <i>e una carrozza si sono scontrate:</i> [...] (p. 164).
Estão a levantá-lo do	É levantado do chão	[...] : <i>è sollevato da</i>

chão, com grande gritaria; fazem-no subir numa carruagem, que logo se encaminha, a galope para o hospital (p. 17/18).	por várias pessoas, em meio a confusão e gritos, e posto numa carruagem que parte rapidamente em busca de um hospital (p. 35).	<i>tanti, tra la confusione, le grida: cacciato in una vettura, che parte di corsa per l'ospedale</i> (p. 164).
[...] “coitadinho”, “vamos, depressa, para a Santa Casa”, “mas não, é melhor o Hospital das Clínicas” [...] (p. 18).	[...] “Um pobre diabo!” “Corre! Corre!” “Pro Hospital Santa Maria!” “Não, a Santa Casa é melhor!” [...] (p. 36).	[...] « <i>Uh, poveretto!</i> » - « <i>Corri, corri!</i> » - « <i>Alla Consolazione!</i> » - « <i>Meglio a S. Giacomo!</i> » [...] (p. 164).
depois de uma pausa; os olhos arregalados, cheios de terror (p. 19).	Depois de uma pausa, com os olhos fixos, apavorados (p. 37).	<i>Dopo una pausa, con gli occhi fissi, impauriti</i> (p. 165).
concentrada em seus pensamentos, abanando de leve a cabeça (p. 20).	Absorta em si mesma, balançando levemente a cabeça (p. 38).	<i>assorta, tentennando lievemente il capo</i> (p. 166).
sobressaltada (p. 24).	Virando-se subitamente, impressionada e contrariada (p. 47).	<i>subito voltandosi impressionata e contrariata</i> (p. 170).
estatelado, sem compreender essa mudança de atitude (p. 27).	Espantado com a mudança repentina (p. 54).	<i>Stupito, non comprendendo quel cambiamento improvviso</i> (p. 174).
apavorada, sobressaltada (p. 27).	Perturbada, agressiva (p. 56).	<i>turbata, di scatto</i> (p. 174)
resmungando (p. 28).	Quase pra si próprio (p. 57).	<i>quasi tra sé</i> (p. 175).
Põe as mãos no pescoço (p. 28).	Mostra a boca do estômago (p. 58).	<i>Accena la bocca dello stomaco</i> (p. 176).
[...] Cantavalle é um napolitano jovem e gordo, com pretensões de	[...] Cantavalle é um rapaz napolitano que pretende ser elegante [...] (p. 60).	[...] <i>Il Cantavalle è un giovanottone napoletano che vorrebbe essere</i>

elegância [...] (p. 30).		<i>elegante</i> [...] (p. 177).
[...] traz um frasco de saís (p. 35).	[...] traz um frasquinho de água anti-histérica (p. 74).	[...] <i>reca in mano una fialetta di acqua antisterica</i> (p. 184).
nas últimas (p. 40).	Estourando (p. 85).	<i>scoppiando, al colmo della stizza</i> (p. 189).
ardente (p. 40).	Rápido, impetuoso (p. 85)	<i>subito, con foga</i> (p. 190)
como um louco (p. 40).	Devaneio (p. 87).	<i>farneticando</i> (p. 190).
Honorina entra pela porta do fundo e lhes faz sinal para que se calem. Fecha a porta e desce para a ribalta (p. 41).	Entra, do quarto, fazendo sinal de silêncio. Fecha a porta e avança (p. 88).	<i>Viene fuori a questo punto dall'uscio in fondo con le mani per aria la signora Onoria facendo cenno di tacere. Subito richiude l'uscio e si fa avanti</i> (p. 191).
cortando, com energia (p. 42).	Cortando, forte, decidido (p. 89).	<i>subito, forte, reciso</i> (p. 191).
continuando, apaixonado (p. 43).	Continuando com ardor (p. 92).	<i>seguitando com foga</i> (p. 193).
vai buscar o chapéu (p. 45).	Pega o chapéu (p. 97).	<i>Prende il cappellino per rimetterselo</i> (p. 196).
vai à porta do F (p. 49).	Vai saindo (p. 106).	<i>S'avvia per l'uscio in fondo</i> (p. 203).
esfriando (p. 59).	Desanimado (p. 126).	<i>gelando</i> (p. 214).
[...] entre os trinta e os quarenta [...] (p. 63).	[...] pouco mais de trinta anos [...] (p. 135).	[...] <i>un po' avanti sulla trentina</i> [...] (p. 219).
numa medida seca (p. 64).	Inclina-se (p. 136).	<i>inchinandosi</i> (p. 219).
furiosa (p. 64).	Exasperada (p. 137).	<i>c.s., esasperata</i> (p. 220).
atônita (p. 64).	Perplexa (p. 137).	<i>Restando</i> (p. 220).
num rompante, imperiosa (p. 65).	Num ímpeto de indignação (p. 138).	<i>con scatto imperioso di sdegno</i> (p. 221).
logo, suave, a Ludovico (p. 65).	Noutro tom, a Ludovico (p. 138).	<i>Immediatamente, con altro tono a</i>

		<i>Ludovico</i> : (p. 221).
enfrentando-o, digna (p. 67).	Refazendo-se, com desdém (p. 142).	<i>rilevandosi, sdegnosa</i> (p. 224).
concentrado em si mesmo, [...] (p. 73).	Absorto, [...] (p. 155).	<i>assorto, [...]</i> (p. 231).
[...] entre as lágrimas (p. 74).	[...] em meio ao pranto (p. 156).	[...] <i>tra il pianto</i> (p. 231).
<i>de repente, quer abraçá-la</i> (p. 77).	Aproxima-se, tenta abraçá-la (p. 161).	<i>Va a lei, fa per abbracciarla</i> (p. 235).
<i>Insistindo, agarrando-a, frenético</i> (p. 77).	Voltando a ela, abraçando-a, frenético (p. 162).	<i>tornando a lei, abbracciandola, frenetico</i> (p. 235).
<i>desvencilhando-se</i> (p. 77).	Debatendo-se (p. 162).	<i>dibattendosi</i> (p. 235).
continuando (p. 77).	Sem deixar (p. 162).	<i>Seguitando c. s.</i> (p. 235).

A partir de agora veremos quadros com ocorrências de microestrutura nas falas em T1A, T1B e T0. Essas ocorrências estão colocadas em quadros apropriados, de acordo com sua tipologia¹³⁸.

Quadro 28 – Uso de registro formal ou informal.

Nº	T1A	T1B	T0
45	Que víbora! (<i>a Ercília</i>). Queira desculpar. Você chega aqui, e logo assiste a uma cena estúpida... (p. 9)	Mas viu só a ousadia? Me desculpe minha amiga. Mal você entrou e eu já lhe ofereço esta cena vergonhosa. (p. 19)	<i>Ma guarda che pettegola! – Scusi tanto signorina. Appena entrata, questa bella scena.</i> (p. 155)
	“você” – registro informal	“minha amiga” e “você” - registro informal	“ <i>Signorina</i> ” - registro formal
56	O senhor não deve falar assim! (p. 11)	Mas o senhor nem devia dizer isso! (p. 21)	<i>Ma non lo dica nemmeno!</i> (p. 156)

¹³⁸ O uso de itálico em T1A e T1B já foi explicado anteriormente. Em T0, necessitamos usar itálico em toda a citação, pois se trata de texto em língua estrangeira; assim, a ausência do itálico em T0 servirá para evidenciar as ocorrências analisadas em cada um dos quadros.

57	O senhor, não, “você”. (p. 11)	(<i>corrige</i>) Você. (p. 21)	(con un sorriso, correggendo). « <i>Non lo dire</i> ». (p. 156)
66	E o senhor pensou... quero dizer, você pensou... em escrever minha estória? (p. 11)	E aí você pensou em escrever... (p. 23)	- <i>che forse lei pensò</i> - c.s. ...cioè – <i>che tu forse pensasti di scrivere?</i> (p. 157)
82	E o senhor imaginava que eu... Como era mesmo que “você” imaginava que eu fôsse? Assim, como eu sou? (<i>rubrica</i>) De que jeito, então? Diga... diga, por favor! (p. 13)	E me imaginando... como? Como? Assim... como eu sou? (<i>rubrica</i>) E como, então? Me diz... por favor. (p. 26)	<i>Immaginandomi... E come, come? Così... come sono?</i> (<i>rubrica</i>) <i>E come allora? Me lo dica</i> c.s. ... <i>dimmelo.</i> (p. 159)
110	Meu Deus... que é que o sr. está dizendo? (p. 15)	Oh, meu Deus... o que você está dizendo? (p. 31)	<i>Oh Dio...che dice?</i> (p. 161)
	Registro formal.	Registro informal.	Registro formal.
505	Entre no quarto devagar, e diga [...] (p. 49)	Entra devagar e diz [...] (p. 106)	<i>Entrate piano piano, e dite [...]</i> (p. 203)
	informal	informal	fomal

Quadro 29 – Expressões idiomáticas.

Nº	T1A	T1B	T0
1	Acabariam com a paciência de um santo! (p. 6)	são a entrada do inferno! (p. 11)	<i>sono una vera dannazione!</i> (p. 151)
	Mudança do verbo utilizado e maior diferença no	Utilização do mesmo verbo. Maior aproximação	

	significado.	entre <i>inferno</i> e <i>danação</i> . Não é uma tradução literal, mas aproxima a expressão ao contexto de chegada.	
2	Pode-se entrar? (p. 7)	Com licença. (p. 11)	<i>Con permesso.</i> (p. 152)
	Estranheza.	Tradução literal e coloquial na língua alvo.	
15	Ah! megera de uma figa! (p. 8)	Mas que intrigante mais sórdida e insolente! (p. 14)	<i>Brutta pettegola arrabbiata!</i> (p. 153)
	Expressão idiomática da língua alvo.	Palavras não frequentemente utilizadas na língua alvo; mas também distantes daquelas de T0.	
16	Não, não! Por favor! Deixe-me ir embora! (p. 8)	Não, não, pelo amor de Deus! Deixa eu ir embora. (p. 14)	<i>No, no, per carità! Me ne lasci andare...</i> (p. 153)
	A expressão “ <i>por favor</i> ” é recorrente na língua alvo. O uso da ênclise causa estranheza e distanciamento na cultura de chegada. Lembramos que esses trechos são de “falas” dos personagens; a ênclise é bastante usada em literatura nacional, mas não é	Tradução voltada a língua alvo, tanto na expressão “ <i>pelo amor de Deus</i> ”, muito comum no Brasil, como pela construção da frase “ <i>deixa eu ir embora</i> ”, também bastante usual.	

	falada cotidianamente.		
27	Não se dê ao trabalho de fornecer explicações a essa mulher! (p. 8)	Não se rebaixe a dar explicações a essa mulher! (p. 15)	<i>Ma non si confonda a dare spiegazione a costei! (p. 154)</i>
	O uso do verbo <i>fornecer</i> nessa frase causa estranheza; não parece usual. Difícil entender a escolha desse verbo visto que mesmo em T0 foi usado o verbo equivalente a <i>dar</i> , muito mais usual também no Brasil.	Uso de expressão idiomática comum na língua alvo: “não se rebaixe a”.	
34	Bom, para início de conversa, esta môça não é parente do senhor. Ou pensa que eu vou engulir isso? (p. 9)	A quem o senhor pretende enganar com esses desvios? A moça aí não é sua irmã. (p. 17)	<i>Ma la signorina non è una sua parente! A chi vuol darla a intendere? (p. 154)</i>
	Duas expressões idiomáticas bastante comuns na língua alvo: “para início de conversa” e “pensa que eu vou engulir”; sendo que a primeira trata-se de um acréscimo.	Inversão da ordem das frases.	
71	Pronto: estou frito! (p. 12)	Você me derrubou! (p. 23)	<i>Mi fai cadere le braccia! (p. 158)</i>
	Expressão idiomática bastante diferente de T0.	Expressão mais próxima a T0.	

87	Naturalmente. (p. 13)	Tinha de ser assim - (p. 27)	<i>Eh, per forza;</i> (p. 159)
	T1A e T1B utilizaram traduções livres e não recorreram a expressões idiomáticas da língua avo. Interessante notar a diferença de pontuação em cada um dos três autores.		
107	Bem, para início de conversa, você é uma moça bonita. (p. 15)	Antes de mais nada, uma moça bonita. (p. 30)	<i>Ma prima di tutto una bella ragazza.</i> (p. 161)
	Ampliação da frase com maior diferença no significado.	Tradução literal adaptando a expressão “prima di tutto”.	
127	Mas... que é que está acontecendo? (p. 17)	Mas que foi que...? (p. 34)	<i>Ma che diavolo avviene?</i> (p. 163)
	Não usou expressão idiomática. Frase mais lenta.	Frase curta, mas sem uso de expressão idiomática.	Frase curta e direta com uso de expressão idiomática.
130	[...] Que cara de criminoso! [...] Espatifou o coitado como se fôsse uma barata! (p. 19)	[...] Cara de bandido! [...] Esmagou o velho como uma barata! (p. 36)	[...] <i>Che faccia!</i> [...] <i>L'ha schiacciato come una ranocchia!</i> (p. 164)
	T1A e T1B acrescentaram uma característica à cara (criminoso e bandido respectivamente). O pronome direto de T0 foi explicitado em T1A por “o coitado” e em T1B por “o velho”. Ambos traduziram “ranocchia” por “barata”, sendo que a tradução literal seria “rã”, mas o uso de tal vocábulo não faria sentido como expressão na língua alvo.		
158	[...] os repórteres, quando conseguem pescar uma estória como a sua, é uma verdadeira farra! [...] (p. 21)	[...] os jornalistas, quando pegam um caso como o teu... fazem uma festa. [...] (p. 41)	[...] <i>i giornalisti – c'è un caso come il tuo – una bazza:</i> [...] (p. 167)
291	Afinal de contas, pode-se saber o que é que êle quer, êsse	Mas, afinal, pode-se saber que diabo ainda quer o senhor	<i>Ma insomma, si può sapere che diavolo vuole</i>

	cônsul? (p. 32)	cônsul? (p. 67)	<i>ancora codesto signor console?</i> (p. 180)
	Supressão da expressão “que diabo”; uso da expressão “afinal de contas”.	Tradução literal, inclusive com a expressão “que diabo” presente tanto em português, como em italiano.	
310	[...] E então, meu caro mestre, ficou uma fera! Uma fera! (p. 34)	[...] Um desastre, meu caro Mestre! (p. 70)	[...] <i>un guaio, Maestro mio!</i> (p. 182)
	“Un guaio” pode ser entendido como “um problema”, não tão diferente da tradução de T1B. T1A personificou a situação, falando de um personagem, utilizando-se uma expressão idiomática: “ficou uma fera”.		
317	[...] Nada mais, nada menos. [...] (p. 34)	[...] nem uma vírgula a mais, nem um ponto a menos. [...] (p. 71)	[...] <i>né piú né meno.</i> [...] (p. 183)
	Expressão idiomática aproximada na língua alvo.	Não usou expressão idiomática.	Expressão idiomática: (Nem mais nem menos).
359	O cônsul que vá para o diabo! (p. 37)	Pelo amor de Deus – me manda esse cavalheiro ao diabo que o carregue! (p. 79)	<i>Ma mandatelo al diavolo!</i> (p. 186)
	Manteve a expressão idiomática substituindo “mandar” por “ir”.	Expressão idiomática mais completa na língua alvo. Acréscimo da expressão “Pelo amor de Deus”.	
532	[...] Não agüento mais em pé. [...] (p. 52)	[...] não agüento mais. Estou morrendo de sono.[...] (p. 111)	[...] <i>non ne posso piú: casco dal sonno!</i> [...] (p. 205)

570	[...]A gente não percebe, e um dia, <i>pimba!</i> [...] (p. 55)	[...] Não nos apercebemos. Mas, um belo dia – um horrendo dia – [...] (p. 118)	[...] <i>Lei non se n'accorge: ma un bel giorno – un brutto giorno</i> [...] (p. 210)
631	Mas por que, <i>afinal de contas?</i> (p. 60)	Me desculpe – por que não? (p. 130)	<i>Perché no, scusi?</i>
635	Mas nem por sombra! [...] (p. 61)	De modo algum! [...] (p. 131)	<i>Ma nient'affatto!</i> [...] (p. 216)
692	[...] E, afinal de contas, é bem verdade [...] (p. 68)	[...] E porque era verdade [...] (p. 144)	[...] <i>Ma perché era pur vero</i> [...] (p. 224)

Quadro 30– Tempos verbais.

Nº	T1A	T1B	T0
23	A sra. é uma impertinente! (p. 8)	A senhora está sendo insolente e grosseira! (p. 15)	<i>Lei è una villana insolente!</i> (p. 153)
	Uso de verbo ser no tempo presente do indicativo. Dá a ideia de que a pessoa “é sempre assim”, como uma qualidade própria permanente. Também foi modificado o adjetivo utilizado.	Uso do verbo no gerúndio presente. Dá a ideia de que aquelas qualidades são momentâneas e passageiras; de que esse não é o estado normal da personagem. A escolha do tempo verbal demonstra uma tradução voltada a língua alvo.	Verbo <i>essere</i> no presente indicativo. Não necessariamente corresponde ao uso dado por T1A, pois esse verbo pode significar em português tanto “ser” como “estar”. Consideramos também que em grande parte dos usos do gerúndio em português, no italiano utiliza-se o presente indicativo.
26	Sou uma pobre doente. Acabo de sair do hospital. (p.	Eu sou uma pobre doente. Acabei de sair do hospital. (p.	<i>Sono una povera malata che esce in questo momento</i>

	8)	15)	<i>dall' ospedalle.</i> (p. 154)
	Duas orações separadas. Os dois verbos estão no presente do indicativo.	Duas orações separadas. Primeiro verbo no presente, o segundo no pretérito perfeito simples.	Oração subordinada. Os dois verbos estão no presente.
79	Esta vendo a diferença entre o que se passa comigo e o que acontece a você? (p. 12)	Note como é diferente o que acontece em mim e em você. (p. 25)	<i>Guarda com'è diverso quello che avviene in me e quello che avviene in te.</i> (p. 158)
	Uso do verbo ver no gerúndio presente. Substituição da repetição do segundo verbo pela inserção de outro “se passa”.	Mudança do primeiro verbo de “olhar” para “notar”. Os tempos verbais utilizados correspondem a T0. Supressão da repetição do segundo verbo.	“Guarda” seria “olhe”, ou seja, o verbo olhar no imperativo de segunda pessoa (informal). “Avviene”, verbo no presente indicativo “acontece”.
84	Gostaria de ser igualzinha àquela que você imaginava. (p. 13)	Porque quero ser como você me imaginou. (p. 26)	<i>Perché vorrei essere come tu mi hai immaginata.</i> (p. 159)
	Futuro do pretérito simples do verbo gostar. Tempo correspondente a T0. Verbo imaginar no pretérito imperfeito (diferente de T0). Supressão de “porque”.	Verbo querer no presente do indicativo (diferente de T0) e imaginar no pretérito perfeito simples (tempo correspondente a T0).	Verbo <i>volere</i> (querer) no <i>condizionale semplice</i> . Correspondente ao futuro do pretérito simples do português. Verbo <i>immaginare</i> no <i>passato prossimo</i> .
108	Bonita, não. E	Que bonita! Não. E	<i>Che bella, no. E</i>

	mesmo que fôsse... uma vez que não soube aproveitar... (p. 15)	se fosse – quando não se sabe tirar vantagem disso... (p. 30)	<i>poi, se non ho saputo approffitarne...</i> (p. 161)
	Acréscimo de frase com verbo “ser” no pretérito imperfeito do subjuntivo. Verbo “saber” no pretérito perfeito simples.	Acréscimo de frase com verbo “ser” no pretérito imperfeito do subjuntivo. Verbo “saber” no presente do indicativo, na voz passiva sintética.	Verbo <i>sapere</i> (saber) no <i>Passato prossimo</i> (correspondente ao pretérito perfeito simples).
118	Sim e depois... não soube como fazer, para... (p. 16)	É... e depois... sem saber como fazer, depois... (p. 32)	<i>E... e dopo... non saper come fare, dopo...</i> (p. 162)
	Substituição de “e...” por “sim”. Verbo saber no pretérito perfeito simples. Substituição de “dopo” (depois) por “para”	Substituição de “e” por “é”. Substituição de “non” (não) por “sem”. Verbo saber no infinitivo como em T0.	
132	Devia ser um pequeno funcionário aposentado. (p. 19)	Parecia um velho funcionário público. (p. 36)	<i>Sarà qualche povero vecchio impiegato.</i> – (p. 165)
	“Devia ser” e “parecia” foram as soluções encontradas para exprimir a dúvida indicada no verbo italiano.		Uso do futuro simples nesse caso (<i>sarà</i>) indica dúvida; assim o verbo ser adquire o sentido de “deve ser”.
132	Dona Honorina, feche a janela, feche, por favor! (p. 19)	Dona Honória, fecha essa janela, por favor – fecha, fecha! (p. 36)	<i>Signora Onoria, chiuda, chiuda, perdio!</i> (p. 165)
	Verbo fechar na terceira pessoa do	Verbo fechar na terceira pessoa do	Verbo <i>chiudere</i> (fechar) no

	imperativo.	presente do indicativo.	imperativo formal.
133	Êles o levaram... Para mim, já está morto. (p. 19)	Já levaram o corpo. Deve estar morto. (p. 36)	<i>Se lo sono portato!</i> <i>Sarà morto!</i> (p. 165)
	Pretérito perfeito simples do verbo “levar”. Tradução literal, inclusive com o pronome direto que não é de uso coloquial.	Pretérito perfeito simples do verbo “levar”. Substituição do pronome por “o corpo”.	<i>Passato prossimo</i> do verbo “ <i>portare</i> ” (levar).
	“Para mim, já está” e “deve estar” exprimem a dúvida colocada no tempo verbal italiano.		“ <i>Sarà</i> ” novamente verbo ser no futuro indicando dúvida. (p. 36)
139	[...] não ter mais ninguém que pense na gente! [...] (p. 20)	[...] sentir que ninguém no mundo pensa em nós! [...] (p. 38)	[...] <i>non sentirsi più pensata da nessuno!</i> [...] (p. 166)
	Voz ativa, verbo “ter” no infinitivo.	Voz ativa, verbo “sentir” no infinitivo.	Voz passiva, verbo reflexivo “ <i>sentirsi</i> ” no infinitivo.
139	[...] Tive a sensação de que minha vida não era mais real, já era sonho... [...] (p. 20)	[...] como se não existisse mais, como uma coisa sonhada... [...] (p. 38)	[...] <i>col senso che non esistesse più, come sognata...</i> [...] (p. 166)
	Acréscimo do primeiro verbo. Pretérito imperfeito do indicativo do verbo “ser” duas vezes, sendo a segunda acréscimo.	“existir” no pretérito imperfeito do subjuntivo: tradução literal.	Verbo “ <i>esistere</i> ” no <i>congiuntivo imperfetto</i> , equivalente a “existir” no pretérito imperfeito do subjuntivo .
139	[...] E tôdas as coisas em volta... os raros transeuntes,	[...] com as coisas que estavam em minha volta, as raras pessoas que	[...] <i>con le cose che mi stavano attorno, le rare persone che passavano per quel</i>

	naquele jardim [...] (p. 20)	passavam no jardim [...] (p. 38)	<i>giardino</i> [...] (p. 166)
	Não utilizou nenhum verbo.	Verbos “estar” e “passar” no pretérito imperfeito do indicativo.	Verbos “ <i>stare</i> ” e “ <i>passare</i> ” (estar e passar) no <i>imperfetto</i> .
139	[...] Então quis deixar de existir! (p. 20)	[...] e não quis... não queria mais ser nada... (p. 38)	[...] <i>e non volli, non volli essere più niente...</i> (p. 166)
	Eliminou a repetição do verbo. Uso do verbo “querer” no pretérito perfeito do indicativo.	Repetição do verbo “querer”, mas em tempos verbais distintos: pretérito perfeito e imperfeito do indicativo.	Repetição do verbo “ <i>volere</i> ” (querer) no <i>passato remoto</i> .
149	O jornal. Gostaria de ver, de ler! [...] (p. 21)	Esse jornal! Eu quero ler, quero ler. [...] (p. 40)	<i>Quel giornale! Vorrei leggerlo, vorrei leggerlo.</i> (p. 167)
	Excluiu a repetição, modificou os verbos utilizados. Usou o verbo “gostar” em substituição a “querer” e acrescentou o verbo “ver” inexistente em T0. Ver e ler estão no infinitivo, gostaria no futuro do pretérito simples, tempo verbal equivalente a T0. Substituição de “aquele” (<i>quel</i>) por “o”.	Manteve a repetição como em T0 “quero ler”, mas com tempo verbal diferente e sem uso do pronome que não é usado em linguagem falada no Brasil. Uso do verbo querer no presente do indicativo e ler no infinitivo. Substituição de “aquele” (<i>quel</i>) por “esse”.	Repetição “ <i>vorrei leggerlo</i> ”. Verbos querer e ler com pronome direto. O verbo <i>volere</i> (vorrei) está conjugado no <i>condizionale semplice</i> equivalente ao futuro do pretérito simples e <i>leggere</i> está no infinitivo.
180	Eu lhe dera o nome de Nini. (p. 23)	Sabe o nome que eu lhe dava?	<i>Io Titti difatti la chiamavo.</i> (p. 169)

		Parecido. Nininha. (p. 45)	
	Forma simples do pretérito mais-que-perfeito do indicativo do verbo “dar”. Tempo verbal raramente usado na linguagem falada no Brasil	Pretérito imperfeito do indicativo do verbo “dar”.	Verbo “ <i>chiamare</i> ” (chamar) no imperfetto – equivalente ao pretérito imperfeito do indicativo.
206	Ele prometera casar-se com você! (p. 25)	Ele tinha te prometido casamento! (p. 50)	<i>T’aveva promesso di sposarti!</i> (p. 171)
	Forma simples do pretérito mais-que-perfeito do indicativo. Forma raramente usada na linguagem falada no Brasil.	Forma composta do pretérito mais-que-perfeito do indicativo. Forma bastante usada na linguagem falada no Brasil.	Verbo no <i>trapassato prossimo</i> – equivalente ao pretérito mais-que-perfeito do indicativo.
581	[...] para mim, tudo <i>está</i> acabado? (p. 56)	[...] pra mim tudo já <i>devia ter terminado</i> ? (p. 121)	[...] <i>per me</i> doveva essere <i>tutto</i> finito? (p. 211)
	Presente do indicativo. Diferente de T0.	Tempo correspondente a T0.	
595	[...] Vocês queriam me condenar [...] (p. 57)	[...] Me condenaram [...] (p. 123)	[...] <i>Mi vorreste condannare</i> [...] (p. 212)
	Pretérito imperfeito.	Pretérito perfeito.	<i>Condizionale semplice</i> , equivalente ao futuro do pretérito simples.

Quadro 31 – Observância da gramática ou registro coloquial da fala.

Nº	T1A	T1B	T0
29	A sra. não me pode	A senhora não pode	<i>Lei non può</i>

	proibir de ceder um dos meus aposentos por alguns dias. (p. 8)	me proibir de ceder meus aposentos por alguns dias a quem eu bem entender! (p. 16)	<i>proibirmi di cedere per qualche giorno il mio alloggio.</i> (p. 154)
	Uso da regra gramatical culta com a próclise do pronome atraída pelo advérbio <i>não</i> .	Uso de fala coquial: “não pode me proibir”.	
125	Já o tinha imaginado! Compreendeu? Já tivera a intuição completa dêsse episódio! Exatamente igual! (p. 16)	Porque tinha imaginado! Você não viu? Intuído perfeitamente... Tudo. Exatamente tudo. (p. 34)	<i>Perché me l'ero immaginato! Non hai visto? Intuíto perfettamen-te... È cosí giusto!</i> (p. 163)
	Uso do pronome direto “o” na primeira frase (não coloquial). Uso do verbo ter no pretérito mais-que-perfeito simples “tivera” (não coloquial). Tradução não literal e mais afastada da língua alvo.	Tradução literal até as reticências, dispensando apenas o pronome direto, não usual no português do Brasil. Tradução, embora literal, voltada à língua alvo.	
147	Você o tem aí? (p. 21)	Você ainda tem ele aí? (p. 40)	<i>E ce l'hai ancora?</i> (p. 167)
	Uso do pronome de forma gramaticalmente correta, mas não usual na fala. Supressão de “ainda” (<i>ancora</i>).	Gramática incorreta como na fala cotidiana.	
150	[...] Acho que o	[...] Deve estar por	[...] <i>Devo averlo</i>

	guardei. (p. 21)	ái. (p. 40)	<i>conservato.</i> (p. 167)
	Uso de pronome.	Fala coloquial.	
151	Vá, procure-o... quero ver. (p. 21)	Procura, por favor. Eu quero ler! (p. 40)	<i>Cercalo, cercalo! Fammelo vedere!</i>
	Uso de pronome.	Fala coloquial.	
156	[...] mais tarde nós o procuraremos juntos. (p. 21)	[...] Depois procuramos juntos. (p. 41)	[...] <i>Poi lo cercheremo insieme.</i> (p. 167)
	Uso de pronome.	Fala coloquial.	
258	Lembro-me, sim. (p. 30)	Lembro, sim. (p. 61)	<i>Sí, ricordo.</i> (p. 177)
	Uso de pronome.	Fala coloquial.	
378	Eu sou Franco Laspiga. O homem por cuja causa... (p. 39)	Eu sou Franco Laspiga. Aquele por quem... (p. 82)	<i>Sono Franco Laspiga. Quello, per cui...</i> (p. 188)
	Tradução estrangeirizante: “cujo” não é uma palavra de uso habitual em nossa língua falada.	Fala coloquial.	
379	[...] Ei-lo aí! (p. 39)	[...] Eis o homem! (p. 82)	[...] <i>Eccolo qua!</i> (p. 188)
	Registro gramatical, não utilizado na fala no Brasil. Seria difícil pronunciar essa frase corretamente no palco.	Alto registro linguístico, mas mais facilmente encontrado e de mais fácil pronúncia para o ator.	Essa frase é de uso altamente freqüente em italiano. Falada por qualquer criança.
606	[...] a <i>reconhecer-me?</i> (p. 58)	[...] em me reconhecer? (p. 125)	[...] <i>a riconoscere me?</i> (p. 213)
628	[...] quer <i>atormentar-me?</i> (p. 60)	[...] resolveu me atormentar? (p. 130)	<i>Mi vuole tormentare</i> [...] (p. 216)
661	<i>Peço-lhe</i> que não diga mais nada! (p. 64)	Por favor, não diga mais nada! (p. 136)	<i>La prego di non aggiungere altro!</i> (p. 220)

762	Mas eu já disse que não a quero! (p. 76)	Mas eu já disse que não quero! (p. 159)	<i>Ma se gli ho detto che non la voglio!</i> (p. 233)
768	[...] <i>Vá-se</i> embora. [...] (p. 77)	[...] Pode ir embora. [...] (p. 161)	[...] <i>Vattene.</i> [...] (p. 235)
774	<i>Deixe-me</i> , já disse! (p. 77)	Me larga, eu já lhe disse! (p. 162)	<i>Lasciami, ti dico!</i> (p. 235)

Quadro 32 – Frases com livre tradução em T1A.

Nº	T1A	T1B	T0
29	E agora chega. (p. 8)	Basta, eu já lhe disse! (p. 16)	<i>Basta, le dico!</i> (p. 154)
42	Ah! Ótimo. Ótimo. (p. 9)	Se é assim, muito bem! Não falo mais nada. (p. 18)	<i>Ah, allora va bene! Non dico più niente.</i> (p. 155)
47	Não era assim que você imaginava... diga a verdade... o apartamento de um “conhecido escritor”? (p. 10)	Você devia ter imaginado... a casa de um escritor... não é mesmo? (p. 19)	<i>Lei forse s’immaginava... la casa d’uno scrittore...</i> (p. 155)
67	Não. Procure compreender. Você não vai imaginar que eu quis conhecê-la pessoalmente, apenas por uma curiosidade de artista! O que eu fiz ainda há pouco, foi uma simples comparação, para que você compreendesse o interêsse imediato que tive pelo seu destino. (p. 11)	Não me entenda mal! Não pense que se trata de curiosidade de artista! Foi só uma comparação pra explicar meu interesse súbito. (p. 23)	<i>No! Intendimi bene! Non credere che sia stato per una curiosità d’artista! Ho recato un paragone, per farti capire come mi interessai subito.</i> (p. 157)

69	Para isso? Quer dizer: para que eu escrevesse um romance? (p. 12)	...pra eu escrever um romance? (p. 23)	<i>a farmi scrivere um romanzo?</i> (p. 157)
70	[...] Orgulhosa, sim! [...] (p. 12)	[...] Muito! [...] (p. 23)	[...] <i>Tanto!</i> [...] (p. 157)
83	Por que faz questão de saber? (p. 13)	Por que quer saber? (p. 26)	<i>Perché vuoi saperlo?</i> (p. 159)
94	Se eu não sou a mulher que você idealizou... e do momento que minha estória, minhas desgraças, tudo o que o atraiu, lendo o jornal... era de outra, que você ia criando na sua imaginação... (p. 14)	Se eu não sou ela... se as minhas histórias, as minhas desgraças... tudo isso que, lendo nos jornais, te interessou, não foi um interesse por mim, mas pela outra... que não sou eu... (p. 28)	<i>Ma se io non sono quella... se i miei casi, le mie disgrazie... tutto ciò che, leggendo il giornale, t'ha interessato per me... se l'hai visto come di un'altra che non sono io...</i> (p. 160)
99	[...] a partir de amanhã, ao meu lado. E esta vida nova, eu quero que você a imagine – você mesma sem nenhuma lembrança de todas as coisas tristes por que passou! (p. 14)	[...] de agora em diante, tua vida comigo. E quero que você também a imagine, essa tua outra vida, esquecida de todas as coisas tristes que te aconteceram. (p. 29)	<i>[...]d'ora in poi, con me. E voglio che anche tu te la immagini, quest'altra tua nuova vita, senza più memoria di tutte le cose tristi che ti sono accadute.</i> (p. 160)
100	Mas, então... nem uma nem outra... nem a heroína do romance, nem a mulher que fui até hoje... outra, ainda? (p. 14)	Quer dizer – nem aquela, nem esta -, devo ser ainda uma outra? (p. 29)	<i>E allora – non quella... non questa – ancora un'altra?</i> (p. 161)
111	Nada. Um episódio que imaginei. Para a minha heroína,	Nada, quer dizer... uma coisa que imaginei... para a	<i>No no – dico perché l'immaginai,</i>

	compreende? Para o tal romance! Desesperada, sem nenhuma saída, [...] apenas poucas liras dentro da bolsa... [...] (p. 15)	<i>outra... no romance. No desespero de não saber mais o que fazer... [...] tem apenas algumas liras na bolsa... [...] (p. 31)</i>	<i>l'immaginai di <<quella>> ... nel romanzo. Con la disperazione di non sapere più come fare... [...] o con qualche lira appena nella borsetta... [...] (p. 161)</i>
115	Diabo! Acertei em cheio! Você naquela noite foi... foi fazer o “trottoir”? (p. 16)	Vê... vê como eu intuí tudo exatamente? De noite então você decidiu ir pra rua? (p. 32)	<i>Ah, guarda... guarda com'ho intuito giusto! Scendesti di sera nella strada? (p. 162)</i>
138 139	[...] A imaginação quer se libertar de todos os entraves materiais. Lança-se, perde-se nas nuvens. [...] (p. 19)	[...] Libera a imaginação de todos os limites imagináveis. É como se a imaginação vivesse nas nuvens! [...] (p. 37)	<i>[...] Si libera degli impedimenti volgari, l'immaginazione. Come se si campasse sulle nuvole! [...] (p. 165)</i>
138	[...] Escute. Nós vamos viver juntos, não é? Vamos compor juntos, uma estória bonita? [...] (p. 19)	[...] Nós queremos ficar juntos, compormos, juntos, uma bela história? [...] (p. 37)	<i>[...] Noi vogliamo stare insieme, comporre insieme una bella favola? [...] (p. 165)</i>
138	[...] Muito bem: agora suponha que, lá na rua, ainda há pouco, por acaso, <i>eu</i> tivesse sido esmagado.[...](p. 19)	[...] Sim? Não? Sim! Mas, suponha que fosse eu que estivesse ali na rua agora e fosse atropelado, esmagado. [...] (p.	<i>[...] Sí, e supponi che fossi stato io, per caso, giú nella strada, investito. [...] (p. 165)</i>

¹³⁹ Como a fala 138 é bastante extensa e dotada de acréscimos e modificações, decidimos por dividi-la em vários pequenos trechos para uma melhor visualização do leitor; os trechos da mesma fala com uma tradução mais literal em T1A foram excluídos do quadro.

		37)	
138	[...] Você não teria mais nada a fazer aqui, <i>depois de um fato dêsses</i> ... A rua teria assassinado o sonho... [...] (p. 19)	[...] Que te restaria a fazer aqui? [...] (p. 37)	[...] <i>Che staresti a fare più qua, tu?</i> [...] (p. 165)
138	[...] Você bem sabe disso, pois já teve a sua vida interrompida pelo acaso, pelo imprevisto: a queda daquela criança, do terraço. (p. 19)	[...] Mas já te aconteceu de ter a vida interrompida assim por um súbito imprevisto – aquela menina caindo do terraço. (p. 37)	[...] <i>Ma già t'avvenne d'avere interrotta la vita così, da un caso imprevisto; la caduta di quella bambina dalla terrazza.</i> (p. 165)
141	Como, não é exato? Foi então que resolvi me matar. (p. 20)	Como não é verdade? Eu quis me matar! (p. 39)	<i>Come non è vero? Mi volli uccidere!</i> (p. 166)
143	Então você pensa que eu menti? (p. 20)	Como, criando? Acha que eu inventei? (p. 39)	<i>Come, creando? Credi che abbia inventato?</i> (p. 166)
166	Você sabe... promessa de jornalista... (p. 22)	Ah, sim... jornalistas... (p. 42)	<i>Oh sí! I giornalisti...</i> (p. 168)
181	[...] Uma flor de beleza e de saúde... [...] (p. 23)	[...] Uma florzinha, eu lhe digo. [...] (p. 45)	[...] <i>Un fiore, ti dico.</i> [...] (p. 169)
187	Mas eu sofri tanto! (p. 23)	Se eu não tivesse sofrido... (p. 46)	<i>Se non l'avessi sofferta</i> - (p. 169)
188	Por culpa dessa megera! Parece que a estou vendo. [...] É mesmo um tema formidável! (p. 23)	Com aquela megera – eu posso imaginar! [...] Belíssimo. (p. 47)	- <i>con quella strega: me l'immagino!</i> – [...] – <i>Bellissimo!</i> (p. 170)
194	Com certeza você contou. (p. 24)	Ou então você me disse... (p. 48)	<i>L'avrai detto tu...</i> (p. 170)
201	[...] chego a pensar que a menina embarcou comigo, a	[...] Estou certa de que ela veio comigo no barco, a menina	[...] <i>Sono sicura che se ne venne con me, su quel</i>

	bordo do navio [...] (p. 24)	morta [...] (p. 49)	<i>piroscafo, la bambina morta</i> [...] (p. 171)
207	[...] se no dia anterior eu a tinha perdido, agora, dali a pouco, ia encontrá-la de nôvo! (p. 25)	[...] eu a tinha perdido na noite anterior mas agora iria ao seu encontro. (p. 50)	[...] <i>avendola perduta la sera avanti, sarei andata a ritrovarla.</i> (p. 172)
212	Essa, então! Você acharia que alguém estava se apoderando do que lhe pertence, não é? (p. 26)	Já entendi – como uma apropriação indébita, é isso? (p. 52)	<i>Oh, bella! Come un'appropriazione indebita, ti pare?</i> (p. 172)
228	Estou perguntando como soube que se tratava <i>desta</i> môça! (p. 27)	Não, que é ela. Como é que soube? (p. 55)	<i>No, dico, che sia lei, come l'ha saputo?</i> (p. 174)
229	Ah! é porque, está aí na sala de entrada... olhe... [...] (p. 27)	Ah, porque veio aí, procura-la, olha [...] (p. 55)	<i>Ah, perché è venuto – guardi</i> [...] (p. 174)
237	Mas quem foi que contou que a senhorita Drei estava aqui? (p. 28)	E quem disse a ele que a moça estava aqui? (p. 56)	<i>E chi gli ha detto poi che la signorina si trovava qua?</i> (p. 175)
240	Ehm... eu já estou adivinhando... foi com certeza êsse inconsciente, que deu com a bôca no mundo... [...] (p. 28)	Ah, já sei! Já entendi! Só pode ter sido aquele boquirroto... [...] (p. 57)	<i>Ah, ho capito! ho capito! Sarà stato quel chiacchierone....</i> [...] (p. 175)
246	Meu Deus, não vou ter fôrça de suportar novas emoções. (p. 28)	Oh, meu Deus, eu não agüento mais nenhuma surpresa. (p. 58)	<i>Oh Dio, io non posso piú reggere a nessuna sorpresa.</i> (p. 176)
248	[...] Não me agüento em pé... e, aqui, nos rins, umas	[...] Não poso nem tocar. E nos rins também, uns	[...] <i>Non mi posso neanche toccare. E alle reni, poi,</i>

	pontadas... tenho vontade de gritar... [...] (p. 28)	espasmos, umas pontadas finas... como agulhas [...] (p. 58)	<i>uno spasimo, così fitto, fitto... [...]</i> (p. 176)
278	Mas é lógico... [...] (p. 31)	Vai com ela – [...] (p. 65)	<i>Vai, vai, [...]</i> (p. 180)
314	Êle diz que só publicamos mentiras... mentiras que, tôdas, o prejudicam e o desmoralizam! (p. 34)	Um monte de mentiras que arruinam a sua reputação. (p. 71)	<i>Un sacco di bugie, sostiene, a suo danno!</i> (p. 182)
317	[...] mas não mudei uma vírgula nos detalhes que a srta. me forneceu. [...] (p. 34)	[...] mas sem alterar em coisa alguma os dados e os fatos. [...] (p. 71)	<i>[...] ma senza alterare d'un punto né i dati né i fatti. [...]</i> (p. 183)
338	Procure ter coragem... (p. 36)	Coragem, Ercília! (p. 75)	<i>Su, su, coraggio, Ersilia!</i> (p. 185)
343	Não, mesmo! (p. 36)	Eu já disse que não! (p. 76)	<i>Ti dico di no!</i> (p. 185)
368	O sr., meu caro mestre, agora está metido numa estória bem curiosa! (p. 38)	Se é! In clusive pro senhor, Mestre, metido agora no meio disso tudo. (p. 80)	<i>Già! Anche per voi, Maestro, che vi ci trovate in mezzo.</i> (p. 187)
371	Pelo pai da noiva... também? (p. 38)	E esse pai da noiva? (p. 81)	<i>Ma questo padre della fidanzata?</i> (p. 187)
374	Isso mesmo. (p. 38)	Parece. (p. 81)	<i>Pare!</i> (p. 188)
375	Deve ter dado umas informações maravilhosas... Imagine você que êles acusam essa coitadinha de ter praticamente assassinado a criança! (p. 38)	É fácil imaginar as informações que ele deu! Culpam Ercília até da morte da menina! (p. 82)	<i>E figuriamoci come gliel'avrà date! La incolpano anche della morte della bambina!</i> (p. 188)

385	Prezado mestre, o sr. está se esquecendo da sua celebridade! (p. 39)	Mestre, o senhor se esquece quem é! (p. 85)	<i>Eh, Maestro, voi vi scordade chi siete!</i> (p. 189)
391	Digo que estou farto! A srta. Drei chegou aqui não faz uma hora, e... (p. 39)	Que já estou cheio de todo esse disse-me-disse! O senhor pode acreditar que a senhorita está aqui a apenas uma hora. (p. 84)	<i>Dico che mi sono seccato di tutto questo chiasso! Lei può credere che la signorina è qua da appena un'ora.</i> (p. 189)
406	Sentiu-se mal, ainda há pouco. (p. 40)	Teve um desmaio, agora mesmo. (p. 87)	<i>È svenuta, poco fa.</i> (p. 190)
421	Mas se ela não quer... (p. 42)	Ela não quer mais saber disso! (p. 89)	<i>Non vuole più saperne!</i> (p. 191)
427	Ela quer se sacrificar pela outra. (p. 42)	Mas ela faz isso pela outra. (p. 91)	<i>Lo fa per quell'altra!</i> (p. 192)
430	Mas por quê? Não posso voltar atrás. Aqui, dentro de mim, isto já se tornou impossível! Tudo voltou, compreende? (p. 42)	Mas como não quer? Agora eu não posso mais voltar atrás! Por mim, por mim mesmo eu não posso! Tudo voltou dentro de mim. (p. 91)	<i>Ma come non vuole? Io ormai non posso più tornare indietro! Per me! Per me stesso non posso! Perché tutto, ora, m'è rinvenuto avanti.</i> (p. 192)
444	Mas porque se recusa a ver-me? Se é por causa da outra noiva, não tem sentido: já rompi... Afinal de contas, ela quis morrer por minha causa! Por que, agora, não quer me receber? (p. 44)	Mas porque não quer? Se é por causa da outra, eu repto; está tudo acabado! Mas veja, se quis morrer por minha causa, por que agora me recusa? (p. 94)	<i>Ma perché non vuole? Se dice per quell'altra, è tutto finito! Ma scusi, se ha voluto uccidersi per me, perché non vuole?</i> (p. 194)
458	Vamos, vamos... Pois foi justamente a sua presença, que...	Por favor. Mas a sua vinda, pelo contrário... (p. 96)	<i>Passi. – La sua venuta, anzi...</i> (p. 195)

	(p. 45)		
469	Não é só êle! É todo o mundo! Não quero ver ninguém! (p. 46)	Não é só ele! Ninguém! Me deixa ir embora, por favor! (p. 98)	<i>No, no, nessuno! Mi lasci andare, per carità.</i> (p. 196)
489	Pois é! [...] (p. 46)	Ele mesmo! [...] (p. 101)	<i>Lui! [...] (p. 197)</i>
492	Volte pra cama... Vou ver um café pra você. Depois dormirá um pouco. (p. 47)	Seja boazinha. Volte pra cama. Vou lhe trazer um lanche. Depois você descansa. (p. 102)	<i>Ritorni a letto, sia buona! Le porterò qualche ristoro. Poi riposerà tranquilla...</i> (p. 198)
503	[...] Não pegou no sono nem por um instante. [...] (p. 49)	[...] Acho que não dormiu nada. [...] (p. 106)	<i>[...] Credo che non abbia dormito mai. [...] (p. 203)</i>
506	Está bem. (p. 49)	Sim senhor. (p. 106)	<i>Sissignore.</i> (p. 203)
539	[...] Vamos ver o que “ela” resolve, e então... (p. 52)	[...] Esperamos apenas para ver o que ela vai dizer. (p. 112)	<i>[...] Aspettiamo adesso che lei dica... (p. 206)</i>
558	Mas não se esquite demais, não perca a calma... senão... [...] (p.54)	Mas não se exalte demais! [...] (p. 116)	<i>Ma non si esalti troppo! [...] (p. 208)</i>
608	[...] não poderia ter dito, em sã consciência... (p. 58)	[...] não poderia, não poderia mesmo!, dizer aquilo... (p. 125)	<i>[...] non avrei più proprio, proprio potuto dirlo... (p. 213)</i>
618	Eu digo coisas verdadeiras. Porque não aproveita essa oportunidade? Todos podem aproveitá-la, menos eu. Olhe: para você... não é culpa. (p. 59)	Que são verdadeiras! Por que você não se aproveita disso? Todos podem se aproveitar disso. Só eu não! Pra você não é culpa. (p. 128)	<i>Che sono vere! Perché non te ne vuoi approfittare? Tutti ne possono approfittare. Io sola, no! – Per te non è colpa.</i> (p.

			215)
632	[...] Mas lembre-se que “aquilo” que o sr. imaginou, acêrca de uma personagem criada por sua fantasia... [...] (p.)	[...] Mas pense bem – o que o senhor apenas imaginou, coisa da mente, [...] (p. 130)	[...] <i>Ma pensi che quello che lei suppose d'una immagine della sua mente</i> [...] (p. 216)
649	[...] Sem que eu tenha podido, uma vez, fazê-la parar, tomar um jeito, uma forma! – Que mais quer que lhe conte, para fazê-lo desistir? (p. 63)	[...] – sem que eu jamais tenha podido lhe dar qualquer sentido! Que é que eu devo dizer mais pra que você se afaste? (p. 134)	[...] – <i>senza che mi sia potuta mai, mai consistere in qualche modo! – Ma che altro debbo dirti per allontanarti?</i> (p. 218)
672	E eu já lhe disse que não foi o seu comportamento, o que me levou a tentar o suicídio! (p. 65)	E eu lhe disse que o seu comportamento a meu respeito não foi de modo algum a causa do meu ato de desespero! (p. 139)	<i>E io le ho detto che la sua condotta a mio riguardo non è stata affatto la causa di quel mio atto disperato!</i> (p. 222)
675	[...] Mas eu tenho a minha consciência.Pode ser que a tua, pelo que fizeste, te imponha de recusar minha mãe. [...] (p. 65)	[...] Mas eu fico com a minha consciência – embora a sua, pelo mal que possa me ter feito, lhe obrigue a me repelir [...] (p. 140)	[...] <i>Ma io ho la mia coscienza; anche se la tua, per il male che puoi avermi fatto, t'impone di respingermi!</i> [...] (p. 222)
707	E diz que não o procurou! (p. 69)	Ah, bom! E não foi procurá-lo? (p. 146)	<i>Lo vedi, se non andasti a cercarlo?</i> (p. 226)
710	Não. De outra coisa. Quando, lá no ministério, soube que êle ia se casar, e que tinha saído da Marinha, qualquer	Não! Por eu ter perdido qualquer desejo de vingança assim que me falaram que ele não estava mais na	<i>No! – che mi sentii cadere ogni tentazione di vendetta, appena mi dissero là del suo prossimo</i>

	vontade de vingança esmoreceu dentro de mim. [...] (p. 69)	Marinha e que ia se casar. [...] (p. 147)	<i>matrimonio, e che non era più in marina. [...] (p. 226)</i>
738	Culpa sua! Culpa sua! [...] (p. 72)	Foi você! Foi você! [...] (p. 153)	<i>Fosti tu! Fosti tu! [...] (p. 230)</i>
760	[...] com o homem que teve pena de mim... (p. 75)	[...] com quem me acolheu... (p. 159)	<i>[...] con chi m'ha accolto - (p. 233)</i>
768	[...] Eu faço (p. 161)	[...] Eu cumprirei a palavra. (p. 77)	<i>[...] Sarà fatto. (p. 235)</i>

Quadro 33 – Frases com livre tradução em T1B.

Nº	T1A	T1B	T0
47	Mas não. Faz mais de um ano que eu luto contra essa <i>bruxa velha</i> . Estou amarrado, não sei por qual sortilégio, a todas essas coisas horrendas. (p. 10)	Mas não foi por sua causa. Já tem um ano que eu vivo as turras com essa <i>megera</i> ! Não sei porque me acostumei com essas coisas sórdidas – é um pesadelo. (p. 19)	<i>No; combatto già da un anno com questa strega: legato, che so! come da um incubo da tutte queste cose lerce qua. (p. 155)</i>
72	Por quê? (p. 12)	Que foi que eu disse? (p. 24)	<i>Perché? (p. 158)</i>
73	Porque, sem querer, você está me tratando de velho. (p. 12)	Me chamou de velho. (p. 24)	<i>Perché, senza volerlo, mi dici vecchio. (p. 158)</i>
90	Meu Deus... mas então... não entendo... não entendo mais nada. (p. 90)	Meu Deus, não sei... Eu não entendo mais nada. (p. 27)	<i>Oh Dio, ma allora... non capisco, non capisco più - (p. 160)</i>
128	Estão gritando... talvez um acidente... (p. 17)	Ai, nem quero ver – pode ter sido sério e... (p. 34)	<i>Gridano... Forse qualche disgrazia. (p. 163)</i>
150	[...] Acho que o guardei. (p. 120)	[...] Deve estar por aí. (p. 40)	<i>[...] Devo averlo conservato. (p. 163)</i>

			167)
153	Mostre-me o jornal, por favor! [...] (p. 21)	Acha o jornal, por favor! [...] (p. 40)	<i>Fammelo vedere, per piacere! [...] (p. 167)</i>
202	Mas, quando você chegou aqui, não foi logo procurar seu noivo? (p. 25)	Mas, assim que chegou aqui, desculpe, porque não foi procurar o tenente? (p. 50)	<i>Ma appena arrivata qua, scusa, non andasti a cercar di lui? (p. 171)</i>
265	Ah, é? Morreu? (p. 30)	Morreu? Coitado! (p. 62)	<i>Ah, è morto? è morto? (p. 178)</i>
266	Sim, minha senhora... enquanto o levaram para o hospital. (p. 31)	No caminho do hospital. (p. 62)	<i>Sissignora. Prima di arrivare all'ospedale. (p. 178)</i>
268	[...] Não pode imaginar como me sinto feliz com isso, senhorita. (p. 31)	[...] Repito, senhorita, estou felicíssimo! (p. 62)	<i>[...] E non vi potete immaginare, signorina, il piacere che ne ho! (p. 178)</i>
357	Outra coisa? (p. 37)	Ainda mais? Já não basta? (p. 78)	<i>Un altro guaajo? (p. 168)</i>
361	Ah, é? (p. 36)	Não diga! (p. 79)	<i>Ah sí? (p. 186)</i>
363	O tenente? (p. 38)	Como é que ele se chama? (p. 80)	<i>Quel tenente di vascello? (p. 187)</i>
364	Sim, senhor... o tenente... como é que êle se chama... o tenente Laspiga... [...] (p. 38)	Laspiga. Tenente Laspiga. [...] (p. 80)	<i>Lui. Si chiama... aspettate... mi pare, Laspiga. [...] (p. 187)</i>
366	[...] Ministério do Exterior [...] (p. 38)	[...] Ministério [...] (p. 80)	<i>[...] Ministero degli Esteri [...] (p. 187)</i>
425	Mas sim, é uma justa reparação. (p. 42)	Está bem, está bem – acho justo, se quer reparar o que fez. (p. 90)	<i>Ma sí, è la riparazione giusta! (p. 192)</i>
445	Vai querer, santo Deus, vai querer!	Ela vai aceitar, mas paciência, pelo amor	<i>Vorrà! Vorrà! Ma aspetti, santo Dio,</i>

	Espere que se acalme, que se restabeleça! (p. 44)	de Deus! Espere que ela fique um pouco mais calma! Que diabo! (p. 94)	<i>che si calmi!</i> (p. 194)
457	Obrigado, mestre. (p. 45)	Vamos, Mestre. (p. 96)	<i>Grazie, Maestro.</i> (p. 195)
464	Não permitirei que faça isso! (p. 45)	Não – eu não vou deixar que faça uma loucura dessas! (p. 97)	<i>No, no; io non glielo lascerò fare!</i> (p. 196)
480	E por que não pode ficar, agora? (p. 46)	E porque não fica? (p. 100)	<i>E perché non può restare, se vuole?</i> (p. 197)
496	Amanhã mandaremos buscá-la. Não se preocupe. Se fôr preciso, irei eu mesma. (p. 47)	Amanhã mandamos ver se ainda está lá. Não se preocupe – vou eu mesma. (p. 102)	<i>Penseremo domani a ritirarla. Non si dia pena. Manderò, o andrò io stessa.</i> (p. 198)
513	Pois é. [...] (p. 50)	O senhor leu. [...] (p. 107)	<i>Già. [...] (p. 204)</i>
516	Que é que há? Ela não vem? (p. 51)	Mas... nem se levantou? Não posso vê-la? (p. 108)	<i>E che fa? Non viene?</i>
517	Se puder vir. [...] (p. 51)	Calma! [...] (p. 108)	<i>Se potrà. [...] (p. 204)</i>
521	Pois é. [...] (p. 51)	Não tenha receio. [...] (p. 109)	<i>No, difatti; [...] (p. 205)</i>
528	Bem, pra dizer a verdade, [...] (p. 51)	Não parecia, [...] (p. 110)	<i>Ma veramente, [...] (p. 205)</i>
531	Sim, sim... eu vou tratar dela... eu saberei curá-la! (p. 52)	Sim, é – eu trato dela, agora. Ela vai ficar boa, tenho de dizer isso a ela! (p. 111)	<i>Sí, sí, la guarirò io! la curerò, la curerò io!</i> (p. 205)
580	Mas como? Agora me chama de “senhor”? Você, que vai ser minha, minha, como já foi minha? (p. 56)	Como <i>senhor</i> ? Por que me trata assim, você, que já foi minha, que eu quero que seja minha!? (p. 120)	<i>Ma come? Mi dài del lei? Tu che devi essere mia, mia, come già fosti mia?</i> (p. 211)

583	[...] agora não pode ser mais. (p. 57)	[...] não, aquilo não existe mais. (p. 121)	[...] <i>non può più essere ora!</i> (p. 211)
592	Por que não é mais? (p. 57)	Mas como era e não é mais? Que aconteceu? (p. 123)	<i>Non più? perché non più?</i> (p. 212)
668	[...] Por favor, senhor Nota... (p. 65)	[...] Eu lhe peço, senhor Ludovico. (p. 138)	[...] <i>Io la prego, signor Nota...</i> (p. 221)
676	Até logo. (p. 66)	Bom dia. (p. 140)	<i>A rivederla.</i> (p. 223)
690	Fique tranqüilo: não foram os remorsos... nem mesmo no meu caso! Você pode suportá-los, os seus remorsos. [...] (p. 67)	Realmente, por quê? Não há motivo – fica tranqüilo. Remorsos você nunca teve, nem por mim! A você e aos seus não falta nada. [...] (p. 143)	<i>No, stai tranquillo: perché non sono stati i rimorsi, neanche per me! Tu, i tuoi, te li puoi sostenere.</i> [...] (p. 224)
741	Não! Você subiu de propósito, para que eu fôsse ter com você! (p. 72)	Você foi lá com um intuito; o de me atrair. (p. 154)	<i>No! Ci andasti apposta, perché io venissi a cercarti!</i> (p. 230)
745	Foi porque você queria! Porque você queria! (p. 73)	Quem não estava segura? Você queria! Você procurava! Você ardia! (p. 154)	<i>Perché volevi anche tu! Perché volevi anche tu!</i> (p. 230)
769	Que pretende fazer? (p. 77)	Faz o quê? (p. 161)	<i>Che vuoi fare?</i> (p. 235)
780	Abro e grito! Pronto! [...] (p. 77)	Eu vou gritar! [...] (p. 163)	<i>Apro e grido! – Ecco!</i> [...] (p. 236)

Quadro 34 – Frases com livre tradução em T1A e T1B.

Nº	T1A	T1B	T0
40	O sr. vai se mudar? (p. 9)	Posso alugar os quartos? (p. 18)	<i>Mi lascia le stanze?</i> (p. 155)
45	Que víbora! (a	Mas viu só a	<i>Ma guarda che</i>

	<i>Ercília</i>). Queira desculpar. Você chega aqui, e logo assiste a uma cena estúpida... (p. 9)	ousadia? Me desculpe minha amiga. Mal você entrou e eu já lhe ofereço esta cena vergonhosa. (p. 19)	<i>pettegola! – Scusi tanto signorina. Appena entrata, questa bella scena.</i> (p. 155)
55	Para você, pode ser. Quero dizer: o pouco que ofereço você poderá torná-lo maior... maior e mais belo. (p. 10)	Digamos que seja. Sei que você vai transformar em muito esse quase nada que posso oferecer. (p. 21)	<i>Ecco, per te. Voglio dire per quello che tu lo farai diventare, questo poco che posso offrirti.</i> (p. 156)
61	Sorte? Só porque eu sou romancista? (p. 11)	Que é isso? Que sorte? Sou um pobre escritor. (p. 22)	<i>Eh via! Perché sono uno scrittore?</i> (p. 156)
85	Só faltava isso! Gosto muito mais de você na realidade. Pelo menos do ponto de vista pessoal. Para um romance, já seria outra coisa... (p. 13)	Mas não! Você me agrada muito mais assim como é na realidade. Digo, pra mim – não como personagem do romance. (p. 26)	<i>Ma no! Perché tu mi piaci molto, molto di più così. Dico, per me; non per quel romanzo.</i> (p. 159)
86	Mas, então... êsse romance... não é o meu... é o romance de outra mulher? (p. 13)	Quer dizer então que o que era o meu romance... você transformou no romance de outra mulher? (p. 27)	<i>Ma allora... quello che era il mio romanzo, tu l'hai fatto di un'altra?</i> (p. 159)
92	O interêsse que você tem por mim... (p. 14)	O teu interesse... Então não é por mim. (p. 27)	<i>Il tuo interesse... come possa essere per me.</i> (p. 160)
93	Não? E a quem mais? (p. 14)	E é por quem? (p. 28)	<i>E per chi vuoi che sia?</i> (p. 160)
96	Então, só me resta ir embora. (p. 14)	Daí que eu devo ir embora. (p. 28)	<i>Io allora me ne posso andare.</i> (p. 160)
97	Mas por nada dêste mundo, querida!	Mas que é isso, menina? Você fica!	<i>Ma nient'affato, cara! Tu, no! Se</i>

	Você é quem fica. Se alguém deve ir embora, será a outra, a heroína do romance, que não é você! (p. 14)	Quem vai embora é a outra, que não é você! (p. 28)	<i>n'andrà via quella del romanzo, che non sei tu!</i> (p. 160)
99	Acredito sim, acredito em tudo o que você diz! (p. 14)	Acredito, claro que acredito! (p. 29)	<i>Ma sí, credo, credo!</i> (p. 160)
103	Que quer dizer com isso? (p. 15)	Que é isso? O que é que está dizendo? (p. 29)	<i>Eh via! Come niente?</i> (p. 161)
109	[...] Pode-se ter a tentação, por um momento... sim, por desespero... antes de se decidir a acabar com tudo... há um impulso de se largar... de escorregar até o ponto mais baixo... (p. 15)	[...] Pode mesmo vir a tentação, por puro desespero... a última tentativa, antes da resolução extrema, bem pode ser a de se jogar no mundo... (p. 30)	<i>[...] Può anche venire in mente, per disperazione... all'ultimo, prima di prendere un'estrema risoluzione, là, buttarsi allo sbaraglio...</i> (p. 161)
111	[...] e o dono do hotel vai chegar, exigindo o pagamento... (p. 15)	[...] e o dono do hotel exigiu o pagamento imediato, hoje... (p. 31)	<i>[...] e l'albergatore che voleva pagato il conto....</i> (p. 161)
117	E você abordou alguém...na rua...um transeunte qualquer? (p. 16)	E aí... se deixou levar... se entregou ao primeiro que passava... (p. 32)	<i>E fu... così, con uno della strada? con uno... con uno qualunque che passava?</i> (p. 162)
119	Não soube como fazer, para pedir dinheiro? Não lhe deu nada, não foi? [...] Então você sentiu nojo, nojo dessa tentativa... tão repulsiva e tão	Sem saber como... cobrar? Não recebeu nada, não é mesmo? [...] E foi o nojo, o horror, que lhe deu o fracasso dessa sórdida tentativa... Perfeito! Perfeito!	<i>Come fare a chiedere? Nulla, eh? [...] E fu lo schifo, allora, il raccapriccio di quel vano, laido tentativo... Perfetto! perfetto!</i>

	inútil... Perfeito! [...] (p. 16)	[...] (p. 32)	[...] (p. 162)
146	[...] Ouça: como pode dizer que ia deixar de existir, uma vez que você se tornava a personagem comovente, que impressionou todos os leitores do jornal? Você não sabe, você não pode saber, que emoção se espalhou pela cidade quando o jornal publicou sua estória... você não faz idéia do interesse que você provocou... [...] (p. 20)	[...] Desculpe, como você diz que nunca ia ser nada? Conseguiu a comoção de todos que leram tua história nos jornais! Você nem imagina a emoção que percorreu a cidade com tua narrativa, o interesse queouve em torno de você. [...] (p. 39)	<i>Scusa, come non volesti essere più niente, se fosti la pietà di quanti lessero codesti tuoi casi in quel giornale? Tu non sai la commozione che si diffuse in tutta la città alla narrazione di essi, l'interesse che suscitasti.</i> [...] (p. 166)
203	[...] Eu lhe escrevi. Fui ao Ministério da Marinha. Lá soube que ele se havia demitido. (p. 25)	[...] Eu escrevia pruma caixa postal. Procurei no Ministério da Marinha. Me disseram que tinha sido desligado. (p. 50)	[...] <i>Gli scrivevo fermo in posta. Andai al Ministero della Marina. Mi dissero che non era più in servizio.</i> (p. 171)
235	Como se não bastasse! (p. 28)	Diz que agora basta, ela já disse tudo, por favor! (p. 56)	<i>Ma basta, ormai, perdio!</i> (p. 175)
282	E se a deixarem em paz! (p. 32)	E ter uma vida bem tranqüila. (p. 65)	<i>E la tranquillità!</i> (p. 180)
341	Não, você não caiu... [...] (p. 36)	Não, não levou tombo não. [...] (p. 76)	<i>No, perché?</i> (p. 185)
347	Vamos, Ersília... diga o que você está sentindo... (p. 36)	Cuidado, Ercília...Oh... que foi? (p. 77)	<i>Ma no, via, Ersilia, che cos'è?</i> (p. 185)
356	[...] Mas eu não disse tudo. [...] (p.	[...] Mas isso <i>tudo</i> ainda não é nada! [...] (p.	[...] <i>Ma questo è niente!</i> [...] (p.

	37)	(p. 78)	186)
362	Que é que o sr. me diz a isso? É um resultado surpreendente! [...] (p. 37)	Não acha colossal, o resultado do meu trabalho? [...] (p. 79)	<i>Colossale, come effetto! [...] (p. 187)</i>
384	Sim, sou eu. Mas, então... o universo inteiro já conhece o endereço! (p. 39)	Sim senhor. Mas, Deus do céu, agora o mundo inteiro sabe o meu endereço! (p. 83)	<i>Io. Ma perdio, com'è? Lo sanno tutti, allora? (p. 189)</i>
393	[...] enquanto isso, eu iria passar alguns dias num hotel. (p. 40)	[...] hoje mesmo vou para um hotel até acomodar a situação. (p. 85)	<i>[...] pronto questa sera ad andarmene a dormire all'albergo. (p. 189)</i>
395	Grato, por quê? Porque já deixei a muito tempo de ter vinte anos? É por isso que o sr. me agradece? E, a propósito, que é que o sr. vem fazer aqui? (p. 40)	Me é grato por quê? Porque não tenho vinte anos? Me é grato porque sou um velho? Vamos, tenha a coragem de dizer que é por isso! Basta! O que é que o senhor quer aqui? (p. 85)	<i>Perché m'è grato? Perché non sono più un giovanotto? Per questo m'è grato! Finiamola! Che cosa vuole lei qua? (p. 189)</i>
397	Ainda bem! Bravos! Estas são as palavras de um homem de bem! (p. 40)	Parabéns! Estou comovido! Assim se comporta um home de bem! (p. 85)	<i>Alla buon'ora! Bravo! Questo è da galantuomo! (p. 190)</i>
420	Não estou prejudicando ninguém, minha senhora... porque a minha noiva, agora, voltou a ser esta... Ersília! (p. 42)	Mas não! Não estou fazendo sofrer senão a ela. A ela, que agora é a minha noiva! (p. 89)	<i>Ma no! A chi? Se è lei, lei adesso, la mia fidanzata! (p. 191)</i>
436	Impossível? Não, não... (p. 43)	Como impossível? Mas o que é que o senhor está me dizendo?	<i>Come non è possibile? Ma che dice? Che dice? (p. 193)</i>

		Impossível? (p. 93)	
468	Está certo: amanhã, quando êle chegar, nós o mandaremos embora! (p. 46)	Está bem – você não é obrigada a falar com ele, nem ver, quando ele voltar amanhã. (p. 98)	<i>E vuol dire che domani lei non lo vedrà!</i> (p. 196)
483	Já disse que está farto! (p. 46)	É. Estou falando nele! (p. 100)	<i>L'ha detto!</i> (p. 197)
510	[...] Mas não consigo ficar quieto. (p. 50)	[...] prefiro ficar de pé. (p. 107)	[...] <i>Non posso star seduto.</i> (p. 204)
530	Que é que eu tenho com isso? Agora é êle... (p. 52)	Eu? Eu não me... E agora é ele que... (p. 110)	<i>Io? Ma no... Ora piuttosto...</i> (p. 205)
535	Está bem. (p. 52)	Eu cuido disso. (p. 111)	<i>Sí, sí, ci penseremo.</i> (p. 206)
560	Pois é: outra prova; a maior de tôdas: a vítima! (p. 54)	É. Foi sobre ela que recai tudo. A vítima. (p. 116)	<i>Eh, mi pare che ne sia la prova piú disgraziata. La vittima.</i> (p. 209)
574	[...] Não era isso que eu queria. [...] (p. 56)	[...] Eu não queria nada, nem mesmo isto! [...] (p. 119)	[...] <i>Non volevo neanche questo!</i> [...] (p. 211)
585	[...] e, meu Deus, isto não deveria ser difícil de se ver [...] (p. 57)	[...] meu Deus, basta olhar pra perceber! [...] (p. 121)	[...] <i>e Dio mio, se ne potrebbe accorgere</i> [...] (p. 212)
605	Você? (p. 58)	Tem? A mim? (p. 125)	<i>Tu – me?</i> (p. 213)
615	Nunca? (p. 59)	Nunca fui? (p. 127)	<i>Io?</i> (p. 214)
634	[...] Assim êle irá embora! (p. 61)	[...] pra que ele vá embora de uma vez! (p. 131)	[...] <i>perché se ne vada!</i> (p. 216)
647	E de que jeito? Machucando-me ainda mais? (p. 63)	Com mais crueldade? (p. 134)	<i>Come? Infliggendomela ancora?</i> (p. 218)
670	[...] porque esta decisão não deve ser tomada por ela, mas	[...] e isso ela não pode decidir, só eu. [...] (p. 138)	[...] <i>perché non deve dirlo lei ma devo dirlo io!</i> [...]

	por mim!... [...] (p. 65)		(p. 221)
715	Descarada! [...] (p. 70)	Sem-vergonha! [...] (p. 148)	<i>Oh vigliacca!</i> [...] (p. 227)
724	Claro! Eu era sua criada! (p. 70)	Costume de escrava! (149)	<i>Io ero la serva!</i> (p. 228)
775	Quero unir para sempre teu desespêro ao meu! (p. 77)	Podemos viver juntos o nosso desespero! (p. 162)	<i>Stringiamo insieme la nostra disperazione!</i> (p. 235)

Quadro 35 – Mudança de sujeito.

Nº	T1A	T1B	T0
483	Já disse que está farto! (p. 46)	É. Estou falando nele! (p.)100	<i>L'ha detto!</i> (p. 197)
		X	
643	Examinei friamente o nojo que experimentara, para ver se poderia resistir. [...] (p. 217)	Meçam bem o nojo em que vivi e vejamos se era possível resistir! [...] (p. 132)	<i>Misurai freddamente lo schifo provato, per vedere se avrei potuto resistervi!</i> [...] (p. 217)
		X	
686	[...] Não quer acreditar, porque êle também tem remorsos! (p. 67)	[...] O remorso é que o impede de acreditar – remorso que ele devia mesmo ter! (p. 142)	[...] <i>Non glielo fa credere il rimorso, che deve avere anche lui!</i> (p. 224)
	X		
735	Você formou um pântano à sua volta! (p. 72)	Tudo em volta de você virou um pântano. (p. 152)	<i>Ti s'è fatto come un pantano attorno.</i> (p. 229)
	X		

Quadro 36 – Uso de substantivos.

Nº	T1A	T1B	T0
30	O sr. não tem direito! Foi ao sr., ùnicamente ao sr., que aluguei o <i>apartamento!</i> (p. 9)	Ah, posso sim, como não? <i>Os quartos</i> , eu aluguei foi ao senhor! Exclusivamente ao senhor! (p. 16)	<i>Ah, no no! Lei non può! Io le camere le ho affittate a lei!</i> (p. 154)
	Acréscimo de “ùnicamente ao sr.”	Acréscimo de “exclusivamente ao senhor”. A primeira frase tem tradução livre, não literal das duas primeiras de T0.	
139	[...] apenas uma <i>roupa de serviço</i> , já surrada... que tôdas as noites voltamos a pendurar <i>no cabide</i> ... [...] eu vi minha <i>existência</i> ... [...] os raros <i>transeuntes</i> [...] (p. 20)	[...] um <i>uniforme de trabalho</i> , já gasto, que todas as noites se pendura <i>num prego</i> na parede. [...]vi minha <i>vida</i> ..., [...] as raras <i>pessoas</i> [...] (p. 38)	<i>Un abito di servizio, sciupato, che ogni sera si appende al muro, a un chiodo. [...] Vidi la mia vita, [...] le rare persone</i> [...] (p. 166)
174	[...] Um verdadeiro <i>gendarme!</i> (p. 22)	[...] Um <i>sargentão!</i> (p. 44)	[...] <i>Un gendarme</i> - (p. 168)
604	Estou custando a reconhecer <i>a tua cara</i> . (p. 58)	Tenho até dificuldade em reconhecerê-lo. (p. 125)	<i>Stento finanche a riconoscerti.</i> (p. 213)
627	[...] O <i>espírito</i> da srta. Drei [...] (p. 60)	[...] O <i>ânimo</i> da senhorita [...] (p. 129)	[...] <i>L'animo della signorina</i> [...] (p. 215)
637	[...] À beira da <i>morte!</i> [...] (p. 61)	[...] À beira do <i>suicídio!</i> [...] (p. 131)	[...] <i>Alla vigilia del suicidio!</i> [...] (p. 216)
639	[...] sequer <i>a diária</i> do hotel! [...] (p. 61)	[...] um <i>níquel</i> pra pagar a <i>conta</i> do hotel! [...] (p. 131)	[...] <i>neanche tanto da pagare il conto dell'albergo!</i> [...] (p. 216)
736	[...] Assim vocês poderão recomeçar	[...] pra que possam todos voltar a patinar	[...] <i>per rimettervi a scorrere, voi,</i>

	a deslizar na <i>vida</i> de todos os dias... [...] (p. 72)	na <i>laminha</i> de todo dia. [...] (p. 152)	<i>nella vita di tutti i giorni</i> [...] (p. 229)
746	[...] que ia mexendo nos seus <i>brinquedinhos</i> lá no <i>terraço</i> [...] (p. 73)	[...] que brincava num <i>canto</i> com um <i>carrinho</i> [...] (p. 155)	[...] <i>che giocava con le sue cosine sul terrazzo</i> [...] (p. 230)
753	[...] para vencer os maus <i>pensamentos</i> ... (p. 75)	[...] para vencer as <i>tentações</i> . (p. 157)	[...] <i>per vincere ogni tentazione</i> - (p. 232)

Quadro 37 - Advérbios diferentes em T1A, T1B e T0.

Nº	tipo	T1A	T1B	T0
54	intensidade	<i>Pouco?</i> Mas é <i>muito!</i> É <i>tudo!</i> (p. 10)	Não, <i>muito!</i> <i>Muito!</i> Para mim é <i>tanto!</i> (p. 21)	<i>No, è tanto! tanto! per me è tanto!</i> (p. 156)
120	tempo	Me deixe... me deixe ir embora <i>imediatamente</i> ... (p. 16)	Me deixe... Deixe que eu vá embora, <i>agora</i> ... (p. 33)	<i>Mi lasci... me ne lasci andare adesso</i> ... (p. 163)
475	tempo	[...] Não ouviu, <i>ainda há pouco?</i> (p. 46)	A senhora não ouviu? (p. 99)	<i>Non ha sentito?</i> (p. 196)
		Acréscimo.	-	-
500	lugar	Está <i>lá dentro</i> [...] (p. 49)	Está <i>aí</i> [...] (p. 105)	È <i>di là</i> . (p. 203)
717	dúvida X afirmação	Antes, <i>talvez!</i> Mas depois? (p. 70)	Antes, <i>sim!</i> E depois? (p. 148)	<i>Prima, sì! Ma dopo?</i> (p. 227)

Quadro 38 – Uso do diminutivo.

Nº	T1A	T1B	T0
12	(<i>desafiando</i>). Por	(<i>Num desafio</i>) Por	(<i>tenendogli testa</i>).

	exemplo, dessa mulher que o sr. me traz para dentro de casa! Isso lhe parece “decente”? (p. 7)	exemplo, essa mulherzinha que o senhor me bota agora em minha casa – isso é decente? (p. 13)	<i>Ma di codesta signorina, per esempio, che lei mi porta in casa! Se le par decente...</i> (p. 153)
	-	X	X
111	[...] ela se olha no espelho enferrujado do seu quarto de hotel [...] (p. 15)	[...] olhando-se no espelho gasto do <i>hotelzinho</i> [...] (p. 31)	[...] <i>guardandosi allo specchio tetro dell'alberguccio</i> [...] (p. 161)
	-	X	X
540	Pelo amor de Deus, seja <i>bonzinho</i> com ela! (p. 52)	Por favor, seja gentil com ela! (p. 112)	<i>Per carità, sia buono!</i> (p. 206)
	X	-	-
623	[...] Não é apenas um dever, uma obrigação, compreende? (p. 60)	[...] não um <i>deverzinho</i> qualquer que eu sinta em relação a você! (p. 128)	[...] <i>non un semplice dovere ch'io riconosca verso di te!</i> (p. 215)
	-	X	-

Quadro 39 – Uso dos opostos.

Nº	T1A	T1B	T0
673	É mentira! (p. 65)	Não é verdade! (p. 139)	<i>Non è vero!</i> (p. 222)
	X		
744	Não negue! [...] (p. 73)	Nega! [...] (p. 154)	<i>Negalo!</i> [...] (p. 230)
	X		
766	[...] Não são coisas que se possam contar! [...] (p. 76)	[...] Há coisas que não se podem dizer! [...] (p. 160)	[...] <i>Non sono cose che si possano dire!</i> [...] (p. 234)
		X	

Quadro 40 – Ocorrências de repetições nas falas em T0.

PS. Alguns trechos aqui colocados já constam de outros quadros, repetem-se aqui com o foco na repetição.

Nº	TIA	TIB	T0
25	Uma impertinente, malcriada, incapaz de perceber com quem está lidando! (p. 8)	Grosseira e atrevida – não tem a mínima noção de com quem está falando! (p. 15)	<i>Una villana, una villana</i> che non discerne con chi ha da fare! (p. 154)
	Não usou repetição do adjetivo como T0, preferiu utilizar dois adjetivos diferentes. A parte final “perceber com quem está lidando” é uma tradução literal.	Não usou repetição do adjetivo como T0, preferiu utilizar dois adjetivos diferentes. Toda a fala apresenta uma tradução bastante livre, não literal.	Repetição do adjetivo.
44	<i>Já vou. Já vou.</i> [...] (p. 9)	<i>Já vou! Já estou indo!</i> [...] (p. 18)	Me ne vado, me ne vado. [...] (p. 155)
54	Pouco? Mas é muito! É tudo! (p. 10)	Não, <i>muito!</i> <i>Muito!</i> Para mim é tanto! (p. 21)	<i>No, è tanto! tanto! per me è tanto!</i> (p. 156)
90	Meu Deus... mas então... <i>não entendo...</i> <i>não entendo</i> mais nada. (p. 14)	Meu Deus, não sei... Eu não entendo mais nada. (p. 27)	<i>Oh Dio, ma allora...</i> non capisco, non capisco <i>più</i> - (p. 160)
119	[...] Então você sentiu <i>nojo</i> , <i>nojo</i> dessa tentativa... tão repulsiva e tão inútil... Perfeito! [...] (p. 16)	[...] E foi o nojo, o horror, que lhe deu o fracasso dessa sórdida tentativa... <i>Perfeito! Perfeito!</i> [...] (p. 32)	[...] <i>E fu lo schifo, allora, il raccapriccio di quel vano, laido tentativo...</i> Perfetto! perfetto! [...] (p. 162)
139	[...] Então quis deixar de existir! (p. 20)	[...] e não quis... não queria mais ser	[...] <i>e non volli, non volli essere</i>

		nada... (p. 38)	<i>piú niente...</i> (p. 166)
149	O jornal. Gostaria de ver, de ler! [...] (p. 21)	Esse jornal! Eu <i>quero ler, quero ler</i> . [...] (p. 40)	<i>Quel giornale!</i> Vorrei leggerlo, vorrei leggerlo. (p. 167)
153	[...] <i>Quero ler, quero ler</i> o que escreveram. (p. 21)	[...] Quero <i>ler</i> , preciso <i>ler</i> o que escreveram. (p. 40)	[...] Voglio leggere, voglio leggere <i>quello che scrissero</i> . (p. 167)
169	<i>Minha</i> pobre menina! <i>Minha</i> queridinha! (p. 22)	<i>Minha pobre menina! Pobre menina!</i> (p. 43)	Povera <i>piccina mia!</i> Povera <i>piccina!</i> (p. 168)
	Repetição do possessivo e não repetição de adjetivos. “ <i>Piccina</i> ” foi substituído por “menina” e “queridinha”.	Manteve a repetição, mas substituindo um adjetivo pelo substantivo “menina”.	Repetição dos adjetivos “pobre” e “pequena”.
248	[...] e, aqui, nos rins, umas pontadas... tenho vontade de gritar... [...] (p. 28)	[...] E nos rins também, uns espasmos, umas pontadas finas... como agulhas [...] (p. 58)	[...] <i>E alle reni, poi, uno spasimo, cosí fitto, fitto...</i> [...] (p. 176)
265	Ah, é? Morreu? (p. 30)	Morreu? Coitado! (p. 62)	<i>Ah, è morto? è morto?</i> (p. 178)
267	E... quem era êle? (p. 31)	E quem era, o senhor sabe? (p. 62)	<i>E chi era? chi era?</i> (p. 178)
	Supressão da repetição.	Supressão da repetição e acréscimo de “o senhor sabe?”	
278	Mas é lógico... [...] (p. 31)	Vai com ela – [...] (p. 65)	Vai, vai, [...] (p. 180)
335	Espere um pouco... (p. 36)	<i>Espera! Espera!</i> (p. 75)	<i>Aspetti, aspetti!</i> (p. 184)

337	Vamos, minha filha... <i>já passou, já passou...</i> (p. 36)	<i>Vamos, vamos,</i> minha filha! Não foi nada, já passou! <i>Vamos...</i> (p. 75)	Su, su, <i>figliuola</i> <i>mia! Ecco che è</i> <i>passato tutto!</i> Su! (p. 185)
	Repetição diferente de T0.	Repetição como em T0.	
344	Veja se pode ficar em pé! (p. 36)	Experimenta ficar de pé, agora. (p. 76)	Provi, provi <i>se</i> <i>può levarsi in</i> <i>piedi!</i> (p. 185)
399	<i>Tem razão, tem</i> <i>razão...</i> mas eu não podia imaginar que... Quis <i>esquecer,</i> <i>esquecer...</i> [...] (p. 40)	Tem razão, é, eu agi mal... queria esquecer, fingir que nada tinha acontecido... [...] (p. 86)	<i>Ha ragione, sí,</i> <i>non pensavo...</i> <i>avevo voluto,</i> <i>voluta</i> <i>scordarmene...</i> [...] (p. 190)
	Uso de duas repetições no trecho – diferentes daquela de T0.	Não utilizou repetições.	Uso de uma repetição no trecho.
408	[...] Tôdas aquelas vozes... minha noiva, seu pai, sua mãe... [...] (p. 41)	[...] <i>Gritos, gritos...</i> A minha noiva, o pai, a mãe... que gritaria! [...] (p. 87)	Grida, grida... <i>La</i> <i>mia fidanzata, il</i> <i>padre di lei, la</i> <i>madre...</i> [...] (p. 190)
	Não usou repetição, nem a palavra “gritos”.	Usou a repetição como em T0 e a reforçou com “que gritaria!”	
408	[...] Corri até o hospital... [...] Que grande culpa tenho eu, que mal tremendo cometi! [...] É preciso que eu repare, é preciso... (p. 41)	[...] Corri logo pro hospital... [...] Que mal, que mal eu fiz a tanta gente! [...] Tenho de <i>reparar,</i> eu devo <i>reparar!</i> (p. 87)	[...] <i>Corsi subito</i> <i>subito</i> <i>all'ospedale...</i> [...] Che male, che male <i>ho fatto</i> <i>a tutti!</i> [...] Debbo riparare, debbo riparare! (p. 190)
	Não utilizou nenhuma repetição. Fez uma tradução mais livre e	Só utilizou a repetição do trecho final.	Uso de três repetições nesse trecho.

	mais literária, mais adequada ao teatro declamado.		
410	Calem a bôca, que ela já ouviu tudo! (p. 41)	<i>Silêncio, silêncio, por favor – ela está ouvindo tudo! (p. 88)</i>	<i>Zitti! Zitti, per carità, ché ha sentito tutto! (p. 191)</i>
	Tradução literal mas excluindo a repetição e “ <i>per carità</i> ”.	Uso de repetição como em T0. Modificação do tempo verbal.	
418	Isto não. Está tudo acabado entre nós. (p. 42)	Não! Está terminado! Com aquela está tudo acabado! (p. 89)	<i>No! È finito! È finito tutto con quella! (p. 191)</i>
	Tradução bastante livre em relação a T0.	Repetição não da palavra, mas da idéia com uso de sinônimo. Inversão da ordem da última frase	
424	Vá falar com ela, por favor... trate de convencê-la. (p. 42)	Por favor, vai lá, procura convencê-la. (p. 90)	<i>Vada, vada lei a dirglielo! A persuaderla! (p. 192)</i>
	Nenhum dos tradutores usou a repetição e ambos incluíram um “por favor” na fala.		
428	Mas se eu <i>rompi</i> com a outra, <i>rompi</i> ! (p. 42)	Mas eu já acabei tudo com a outra! Não existe mais nada entre nós dois. (p. 91)	<i>Ma se già è sconcluso tutto con quella! Tutto finito! (p. 192)</i>
	Repetição de “rompi”.	Não usou repetição. Tradução livre.	Repetição de “tutto” (tudo).
434	[...] é incrível que eu tenha podido mentir comigo mesmo até êsse ponto, fazer o que fiz, uma vez que, para Ersília minha	[...] <i>É incrível, é incrível</i> como consegui mentir pra mim próprio, fazer o que fiz, indiferente –	[...] <i>È incredibile, incredibile come abbia potuto mentire, mentire a me stesso; fare</i>

	promessa tinha valor! Sim – para ela, tudo era <i>verdade, verdade</i> , [...] E era ela quem estava com a razão; tudo era, mesmo, <i>verdade</i> ; então minha traição tomou corpo, para mim como para ela [...] (p. 43)	enquanto pra ela minha promessa valia, tudo era <i>verdade, verdade</i> [...] E tanto era assim que, chegando aqui, a minha traição – só agora entendo - se transformou subitamente, tanto pra ela como pra mim, [...] (p. 92)	<i>quello che ho fatto – mentre per lei la mia promessa valeva, era tutto vero, vero, [...] Tanto vero che, arrivata qua, il mio tradimento – adesso lo capisco - è stato, è stato per lei come per me, [...] (p. 193)</i>
448	Volte par lá, por favor! Não a deixe sòzinha! (p. 44)	Por favor, não a deixe sozinha! (p. 95)	Vada, vada <i>lei</i> , <i>intanto, la prego!</i> <i>Non la lasci sola!</i> (p. 194)
454	Por enquanto, precisa descansar... Está sofrendo, está muito agitada. (p. 44)	Por enquanto é preciso deixá-la se acalmar. Sofre, está muito agitada... <i>Vamos, vamos.</i> (p. 96)	<i>Per adesso bisogna lasciarla tranquilla: soffre, si dibatte... Venga, venga.</i> (p. 195)
	Suprimiu o verbo que seria repetido.	Tradução literal.	
456	Por favor... (p. 45)	Vamos, por favor... (p. 96)	Avanti, avanti. (p. 195)
459	<i>Não, não!</i> Quero ir embora! (p. 45)	<i>Não, não</i> , eu quero <i>ir embora</i> , eu tenho de <i>ir embora!</i> (p. 97)	No, no, voglio andarmene, voglio andarmene! (p. 195)
460	Ir embora, <i>para onde? Para onde?</i> (p. 45)	Mas, minha filha, para onde é que você vai? (p. 97)	<i>Ma</i> dove, dove <i>vuole andarsene?</i> (p. 195)
	Inversão da ordem da frase.	Livre tradução.	
465	Me largue! [...] (p. 45)	Me larga! Me deixa! [...] (p. 97)	Mi lasci, mi lasci! [...] (p. 195)

			196)
475	<i>Todos, todos!</i> [...] (p. 46)	Todo mundo! [...] (p. 99)	Tutti, tutti! [...] (p. 196)
509	Fique à vontade, sente-se... (p. 50).	Fique à vontade, por favor, sente-se um pouco. (p. 107).	S'accomodi, <i>intanto</i> , s'accomodi. (p. 203).
514	Ah, finalmente... (p. 51).	Então? Como está? (p. 108)	Ah, ecco, ecco... (p. 204)
527	[...] Mas eu <i>não sei</i> , <i>não sei</i> , <i>não sei</i> mesmo [...] (p. 51)	[...] Eu não sei [...] (p. 110)	[...] <i>Ma io</i> non so, non so [...] (p. 205)
537	Eu mesmo cuidarei de tudo. (p. 52)	<i>Pode deixar. Pode deixar.</i> Eu resolvo isso. (p. 112)	Ci penserò io, ci penserò io! (p. 206)
554	[...] <i>estragou!</i> É isso, <i>estragou</i> tudo!... [...] (p. 54)	[...] me estragaram, me arruinaram tudo. [...] (p. 115)	[...] – <i>ecco</i> , m'ha guastato, m'ha guastato <i>tutto</i> . – [...] (p. 208)
584	Posso! <i>Sou!</i> <i>Sou o mesmo</i> , sempre <i>o mesmo!</i> (p. 57)	Como não existe? Eu sou o mesmo! Eu estou aqui! (p. 121)	Ma sí! Ma sí! <i>Perché</i> sono lo stesso! Sono lo stesso! (p. 212)
626	[...] Com o sr. eu <i>podia</i> , <i>podia</i> ; [...] (p. 60)	[...] Para <i>o senhor</i> , sim, pelo <i>senhor</i> : [...] (p. 129)	[...] Per lei sí, per lei sí, <i>potevo</i> : [...] (p. 215)
642	Eu! Eu! [...] (p. 61)	Eu sim! [...] (p. 132)	[...] Io! Io! (p. 217)
655	<i>Sim, sim, ... deixem que eu fale, deixem que eu fale</i> com êle, por favor! [...] É melhor que eu lhe fale. [...] (p. 63)	<i>Sim, sim</i> , deixem eu falar com ele, por favor! [...] É <i>melhor</i> . É <i>melhor</i> eu falar com ele. [...] (p. 135)	Sí, sí, lasciatemi, lasciatemi <i>parlare con lui</i> , <i>vi prego!</i> [...] È meglio, è meglio <i>che gli parli</i> . (p. 219)
684	[...] Eu lhe gritei a verdade na cara. Juro que disse que <i>menti</i> , <i>menti</i> ao declarar que me suicidava por êle! (p. 67)	[...] Eu lhe gritei a verdade na cara; te juro que lhe gritei bem alto que tinha mentido quando disse que tentei me	[...] Gliel'ho gridado in faccia; <i>tì giuro che gliel'ho gridado in faccia d'aver mentito</i> ,

		matar por causa dele! (p. 142)	<i>quand'ho detto che m'uccidevo per lui!</i> (p. 224)
712	De você que, depois da sua partida, começou... (p. 70)	Não! <i>De você! De você</i> , que, depois que ele partiu, se aproveitou... (p. 147)	<i>No! Di te! di te che, dopo la sua partenza, ti approfittasti</i> – (p. 227)
727	E <i>prazer, prazer!</i> (p. 70)	Gozo, prazer – era o que você sentia! (p. 150)	<i>Piacere, piacere, sentivi!</i> (p. 228)
754	... <i>meus, não! Meus, não!</i> (p. 75)	As tuas. Não minhas! (p. 157)	<i>Ma non mia! non mia!</i> – (p. 232)
768	Compreendo. [...] (p. 77)	<i>Compreendo... Compreendo.</i> [...] (p. 161)	<i>Capisco... capisco...</i> [...] (p. 235)
771	Você está mais desesperada do que eu... Meu Deus, como você está abatida, desfeita... <i>Ersília... Ersília...</i> (p. 77)	Você está mais desesperada do que eu... <i>como</i> você <i>está</i> abatida... <i>como</i> <i>está</i> lastimável... a que se reduziu... <i>Ercília... Ercília...</i> (p. 161)	<i>Sei più disperata di me...</i> Come ti sei ridotta... come ti sei ridotta... Ersília... Ersília... (p. 235)
777	[...] Preciso de você... [...] (p. 77)	[...] Eu preciso de você... de você... [...] (p. 162)	[...] <i>Ho bisogno</i> di te, di te... [...] (p. 235)

Quadro 41 – Ocorrências de repetições nas falas em T1A ou T1B quando não existe em T0.

Nº	T1A	T1B	T0
44	[...] Com o maior prazer! E <i>prefiro</i> não dizer nada, ouviu? <i>Prefiro</i> não dizer nada! (p. 9)	[...] Imagina só! É melhor eu me calar. (p. 18)	[...] <i>Si figuri! Non dico più niente.</i> (p. 155)
	X		

388	Que gesto? Por favor, expliquem-me o que se passa! [...] (p. 39)	<i>Que gesto? Que diabo, que gesto, me digam! [...] (p. 84)</i>	<i>Che gesto? Dio mio, mi dicano! [...] (p. 189)</i>
	X		
408	Eu não pensava, não pensava que aquela espécie de sonho... [...] (p. 40)	Eu não imaginava, não acreditava que aquele sonho... [...] (p. 87)	<i>Non pensavo, non credevo che quel sogno... [...] (p. 190)</i>
	X		
423	<i>Fale baixo, fale baixo!</i> Ela pode ouvir! (p. 42)	Por favor, fale mais baixo! Ela pode ouvir! (p. 90)	<i>Per carità, parli piano! Non si faccia sentire!</i> (p. 192)
	X		
440	[...] Deixe que eu lhe diga uma palavra... uma palavra só... (p. 43)	[...] Deixe que eu lhe diga pelo menos uma palavra! Por favor! (p. 93)	[...] <i>Me le lascino dire almeno una parola, per carità!</i> (p. 194)
	X		
452	Amanhã de manhã vai vê-la, vai falar com ela... Eu estarei presente. Agora vamos embora. (p. 44)	<i>Amanhã. Amanhã o senhor a vê, fala com ela. Mas agora vamos.</i> (p. 95)	<i>Domattina la vedrà, le parlerà. Ci sarò anch'io. Adesso andiamo!</i> (p. 195)
	X		
458	<i>Vamos, vamos...</i> Pois foi justamente a sua presença, que... (p. 45)	Por favor. Mas a sua vinda, pelo contrário... (p. 96)	<i>Passi. – La sua venuta, anzi...</i> (p. 195)
	X		
461	Não sei! <i>Embora, embora!</i> (p. 45)	Não sei! Eu tenho de ir! (p. 97)	<i>Non lo so! Andarmene!</i> (p. 196)
	X		
503	<i>Mal, muito mal.</i>	Muito mal! [...] (p.	<i>Ah, male!</i> [...] (p.

	[...] (p. 49)	106)	203)
	X		
539	<i>Está bem, está bem!</i> [...] (p. 52)	Está bem! (p. 112)	<i>E va bene!</i> (p. 206)
	X		
551	<i>Todos, todos</i> contra ela! (p. 53)	Todos contra ela! (p. 114)	<i>Eh, tutti contro di lei!</i> (p. 208)
	X		
608	<i>A tal ponto</i> , veja! <i>A tal ponto</i> que, se [...] (p. 58)	Olha, é tão diferente, sabe?, se [...] (p. 125)	<i>Oh, tanto che, sai?</i> <i>se</i> [...] (p. 213)
	X		
626	[...] <i>Outra</i> mulher! <i>Outra!</i> ... Ao sr. porém posso jurar, que ia fazer <i>o possível</i> , todo <i>o possível</i> , para ser [...] (p. 60)	[...] outra mulher. Mas eu lhe juro que faria tudo para ser [...] (p. 129)	[...] <i>un'altra!</i> <i>Ma le giuro che avrei fatto di tutto, io, per esser</i> [...] (p. 215)
	X		

ANEXO A – Lista das obras traduzidas

Traduções de obras de Pirandello no Brasil, dados extraídos de FABRIS (2009, p.397-399)¹⁴⁰

DE NOVELLE PER UN ANNO

Novelas Escolhidas, tradução de Francisco Pati, A. Tisi, 1925.

A Luz da Outra Casa, Novelas Escolhidas, tradução de Francisco Pati, São Paulo, Piratininga, 1932.

A Morta e a Viva e Outras Novelas, tradução de Daysy Brescia, São Paulo, Martins, 1960.

Entre Duas Sombras e Outras Novelas, tradução de Jacob Penteadó, São Paulo, Martins, 1962.

O Marido de Minha Mulher e Outras Novelas, tradução de Jacob Penteadó, São Paulo, Martins, 1963.

Sol e Sombra e Outras Novelas, tradução de Jacob Penteadó, São Paulo, Martins, 1963.

O Velório e Outras Novelas, tradução de Jacob Penteadó, São Paulo, Martins, 1963.

Kaos e Outros Contos Sicilianos, tradução de Fúlvia M. L. Moretto, São Paulo, Nova Alexandria, 1994.

IL FU MATTIA PASCAL

O Falecido Matias Pascal

- Tradução de Souza Jr., Porto Alegre, Globo, 1933.
- Tradução de Souza Jr., Porto Alegre, Globo, 1941.
- [Sem indicação de tradutor], São Paulo, Martins, 1964.
- Tradução de Mário da Silva, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- Tradução de Raul de Polillo, São Paulo, Martins, 1971.
- Tradução de Mário da Silva, São Paulo, Abril Cultural, 1972.

O Finado Matias Pascal

- Tradução de Helena Parente Cunha, Rio de Janeiro, Delta, 1966.
- Tradução de Helena Parente Cunha, Rio de Janeiro, Opera Mundi, 1970.

O Falecido Matias Pascal, Seis Personagens à Procura de um Autor

- Tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira & Elvira Rina Malerbi Ricci, São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- [Sem indicação do tradutor], São Paulo, Abril Cultural, 1981.

¹⁴⁰ Percebemos a falta de algumas obras, principalmente de traduções recentes, como:

- *Ou de um ou de nenhum*, tradução de Davi Pessoa, Lumme Editora, 2010.
- *A Razão dos Outros*, tradução de Davi Pessoa, Lumme Editora, 2009.
- *Vestir os nus*, Tradução de Millôr Fernandes, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

I VECCHI E I GIOVANI

Os Velhos e os Moços, tradução de José Geraldo Vieira, São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1947.

L'ESCLUSA

A Excluída

- Tradução de José Geraldo Vieira, São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1949.
- [Sem indicação do tradutor], São Paulo, Martins, 1960.

VESTIRE GLI IGNUDI

Vestir os Nus, tradução de Ruggero Jacobbi, São Paulo, Brasiliense, 1966.

LIOLÀ

Teatro 1: Seis Personagens à Procura de um Autor; Liolá, tradução de Brutus D. G. Pedreira & Mário da Silva, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE

Teatro 1: Seis Personagens à Procura de um Autor; Liolá, tradução de Brutus D. G. Pedreira & Mário da Silva, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

Seis Personagens à Procura de um Autor

- Tradução de Brutus D. G. Pedreira & Elvira Rina Malerbi Ricci, São Paulo, Abril Cultural, 1977.
- Tradução de J. Guinsburg e Roberta Barnie, in GUINSBURG, J. (org.) Pirandello: Do Teatro no Teatro, São Paulo, Perspectiva, 1999.

O Falecido Matias Pascal, Seis Personagens à Procura de um Autor

- Tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira & Elvira Rina Malerbi Ricci, São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- [Sem indicação do tradutor], São Paulo, Abril Cultural, 1981.

LA GIARA

O Jarro, [sem indicação do tradutor], *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 94, jul.-set. 1982, pp. 31-39.

BELLAVITA

Belavida, [sem indicação do tradutor, *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 99, out.-dez. 1983, pp. 19-25.

ENRICO IV

Henrique IV, tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade, in Aurora Fornoni BERNARDINI, *Henrique IV e Pirandello: Roteiro para uma leitura*, São Paulo, Eduspo, 1990, pp. 75-171.

QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE

Cadernos de Serafino Gubbio Operador, tradução de Sérgio Mauro, Petrópolis, Vozes; São Paulo, Instituto Italiano de Cultura – Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1990.

CIASCUNO A SUO MODO

Cada Um a Seu Modo, tradução de J. Guinsburg e Pérola de Carvalho, in GUINSBURG, J. (org.), *Pirandello: Do Teatro no Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999.

QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO

Esta Noite se Representa de Improviso, tradução de J. Guinsburg e Sérgio Coelho, in GUINSBURG, J. (org.), *Pirandello: Do Teatro no Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999.

L'UMORISMO

O Humorismo, tradução de J. Guinsburg, in GUINSBURG, J. (org.), *Pirandello: Do Teatro no Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999.

**ANEXO B – Lista dos livros publicados pela Brasiliense de bôlso -
série Teatro Universal (1966)**

1. Shakespeare	A tempestade
2. Gorki	Pequenos-burgueses
3. Jorge Andrade	Vereda da salvação
4. Nelson Rodrigues	Bonitinha mas ordinária
5. Goldoni	Mirandolina
6. Büchner	A morte de Danton
7. Gláucio Gil	Toda donzela tem um pai que é uma fera
8. Gil Vicente	Auto da barca do inferno, a farsa de Inês Pereira e o velho da horta
9. Shelagh Delaney	Um gosto de mel
10. An-ski	O dibuk
11. Dumas Filho	A dama das camélias
12. Sean O'Casey	Juno e o pavão
13. Millôr Fernandes	Pigmaleoa
14. Mario Brasini	A guerra mais ou menos santa
15. Francisco Pereira da Silva	Memórias de um sargento de milícias – <i>adaptação do romance de Manuel Antônio de Almeida</i>
16. Pirandello	Vestir os nus
17. Heinar Kipphardt	O caso Oppenheimer
18. João Bethencourt	A ilha de Circe <i>ou</i> míster sexo
19. Gorki	Os inimigos
20. Gianfrancesco Guarnieri	Eles não usam Black-tie
21. Brendan Behan	O refém
22. Roberto Freire	Quarto de empregada e presépio na vitrina
23. Lauro César Muniz	A morte do imortal
24. Strindberg	Senhorita Júlia e a mais forte
25. Büchner	Woyzeck e Leone e Lena
26. Domingos de Oliveira	História de muitos amores e Somos todos do jardim de infância
27. Synge	O prodígio do mundo ocidental